



Le corps dans Shock Corridor et The Naked Kiss de Samuel Fuller : un processus d'incorporation

Thibaut Matrat

► To cite this version:

Thibaut Matrat. Le corps dans Shock Corridor et The Naked Kiss de Samuel Fuller : un processus d'incorporation. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00844583

HAL Id: dumas-00844583

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00844583>

Submitted on 15 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le corps dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss* de Samuel Fuller

Un processus d'incorporation



*Johnny Barrett (Peter Brent) et Kelly (Constance Towers)
dans Shock Corridor et The Naked Kiss, de Samuel Fuller*

Thibaut MATRAT
Master 2 Recherche Cinéma: esthétique, analyse, création

**Université Paris I Panthéon-Sorbonne,
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art (04)**

**Mémoire de recherche préparé sous la direction de M. José Moure,
et déposé en Mai 2013.**

Le corps dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss* de Samuel Fuller

Un processus d'incorporation



*Johnny Barrett (Peter Brent) et Kelly (Constance Towers)
Dans Shock Corridor et The Naked Kiss, de Samuel Fuller*

Thibaut MATRAT — Master 2 Recherche Cinéma : esthétique, analyse, création	Références :
	<i>Tél</i> : 06.71.90.46.87
	<i>Mail</i> : matrat.thibaut@orange.fr
	<i>Adresse</i> : Thibaut Matrat
	9, rue de la pyramide
51120 La Forestière	
Université Paris I Panthéon-Sorbonne, UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art (04)	
Mémoire de recherche préparé sous la direction de M. José Moure, et déposé en Mai 2013.	

(Dédicaces)

Je remercie José Moure, mon directeur de recherche, Céline Scemama, Maître de conférences à l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne, et plus largement les professeurs de l'U.F.R. 04, qui au fil de ces cinq années, m'ont appris ce qu'était la recherche, et m'ont aidé à affiner un goût trop borné, et à continuer d'aimer le cinéma tout en apprenant à en parler ;

Je remercie mes parents, qui ont accepté que je me lance dans des études artistiques — et donc « inutiles », pour le sens commun —, qui supportent mes moments de doute et qui continuent de toujours m'encourager, quelles que soient mes erreurs ;

Je tiens également à dédier ce travail à mes amies et amis, camarades de promotion ou non, sans qui je n'aurais pas réussi à faire grand-chose cette année : un grand merci donc à Aurélien, Johanna, Sarah, Hajer, Camille, Sébastien, Mathieu, Sophie, Setzer,

et à Nina.

*« J'aime à braver ainsi les conteurs de Nouvelles,
Et sitôt que j'en vois quelqu'un s'imaginer
Que ce qu'il veut m'apprendre a de quoi m'étonner
Je le sers aussitôt d'un conte imaginaire
Qui l'étonne lui-même, et le force à se taire.
Si tu pouvais savoir quel plaisir on a lors
De leur faire rentrer leurs Nouvelles au corps...¹ »*

Corneille, *Le menteur*

¹ Pierre CORNEILLE, *Le menteur*, Éditions Gallimard, Collection Folio Théâtre, Paris, 2000, p.67.

Introduction

« J'ai grandi dans l'idée que les gens font avancer les choses comme le mot movie¹ », écrit Samuel Fuller à la toute fin de sa vie, ajoutant : « *Le monde, tel le film, va de l'avant.* » Ces quelques lignes, somme toute assez générales, et que l'on pourrait juger comme tenant du simple « propos de cinéaste », contiennent pourtant en elles une certaine conception du film, conception où se rencontrent à la fois l'auteur, son cinéma, et ses critiques. Les films de Fuller sont des films (« movie ») en *mouvement* (du verbe « move », « qui fait avancer »). Mouvement qui est à la fois celui du monde même, dans son inconstance permanente, et celui que le film tente de lui imprimer, en le faisant « [aller] de l'avant », en essayant de témoigner du réel en se faisant « *preuve pour 1000 ans*² ! ». La notion même de mouvement apparaît ainsi comme étant partie intégrante des films de Fuller (ce qui explique pourquoi Martin Scorsese parle sans cesse d'« emotion » ou d'« e-motion³ » à propos du cinéma fullérien) ; mais également partie intégrante de la propre « vie » du cinéaste, assez indissociable de sa production : journaliste, membre de la *Big Red One*, scénariste pour Preminger (avec *Margin for error*, en 1943), cinéaste collaborant avec Zanuck⁴, cinéaste indépendant à Hollywood, puis indépendant à Paris, Fuller aura parcouru tout un pan de l'histoire du XX^{ème} siècle, traversé de nombreux lieux importants mais aussi côtoyé des figures artistiques majeures (Fritz Lang, John Ford, Jean-Luc Godard, mais aussi des intellectuels français comme Robbe-Grillet, etc...)⁵. Oscillant sans cesse de l'intellectualité occidentale (grand lecteur, le cinéaste aime beaucoup discuter de Goethe, de Flaubert, mais aussi, de Mark Twain ; il écrivit également un film (avorté) sur la vie tumultueuse d'Honoré de Balzac, et un projet inspiré des *Fleurs du Mal* de Baudelaire⁶) à une forme de brutalité (le mot d'ordre reste d'en « [foutre] plein la gueule des spectateurs⁷ »), Fuller apparaît, véritablement, comme un personnage, et un personnage *en mouvement*. Expérimentant dans de nombreux genres (le film de guerre (*Fixed Bayonets !*, 1951), le film de gangsters (*Pick up on South Street*, 1955), le drame ((*Shock Corridor*, 1963, *The Naked Kiss*, 1964), le western (*Forty Guns !*, 1957), le film « d'archives » (*Verboten !*, 1958)

¹ Samuel FULLER, *Un troisième visage*, Éditions Allia, Paris, 2001, p. 21.

² *Falkenau : Visions de l'impossible*, d'Emil Weiss et Samuel Fuller, 1988

³ Samuel FULLER, *Un troisième visage*, op.cit., p. 7.

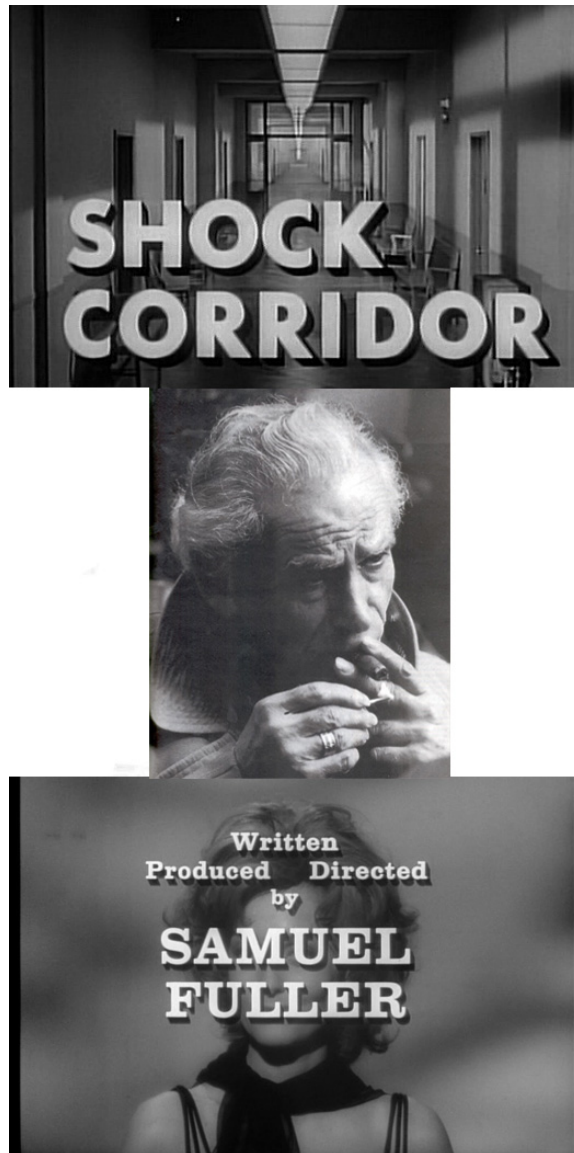
⁴ Samuel FULLER, Jean NARBONI, Noël SIMSOLO, *Il était une fois...Samuel Fuller*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1986 (p.170-173 pour tout ce qui a trait à la relation avec Zanuck)

⁵ Samuel FULLER, NARBONI, Jean, SIMSOLO, Noël, *Il était une fois...Samuel Fuller*, op.cit., p.264 : le Chapitre XI, « Points de vue », présente un compte-rendu détaillé de ces questions.

⁶ Samuel FULLER, *Un troisième visage*, *ibid.* cf l'index p.584.

⁷ Samuel FULLER, *Ibid.*, p. 408.

...), jouissant d'une certaine notoriété, Samuel Fuller sut en tout cas se faire une place, à la fois dans le monde du cinéma et la mémoire des cinéphiles.



Shock Corridor (1963)
Samuel Fuller en 1980
The Naked Kiss, (1964)

Cependant, ce personnage que s'est donné à lui-même le cinéaste n'en apparaît pas moins comme étant « dépassé » par la puissance cinématographique qui se dégage de ses films, et ce surtout lorsqu'il s'agit d'en *parler*. Les propos de l'auteur, quoique sympathiques, relèvent en vérité bien plus de l'anecdote que d'une pensée raisonnée de

son cinéma ; son « *vouloir-dire* conscient⁸ » n'atteignant jamais ce qu'il produit. D'où le parti pris de ce mémoire, qui est de ne pas s'en tenir aux paroles du cinéaste sur ses propres films, afin de les étudier en eux-mêmes, tout en ayant le moins possible recours à tout ce qui relèverait de la « biographie » de Fuller. Cette mise au point peut paraître dérisoire, mais prend en fait acte d'un certain « manque » bibliographique, qui concerne directement le cinéaste : si ce n'est à un niveau « biographique », justement, Samuel Fuller est assez peu étudié. Ici, il ne sera donc que peu question des nombreux livres d'entretiens, certains dits de « *critical studies* »⁹, qui, bien souvent, n'offrent que des résumés des intrigues des films, des renseignements inhérents à leur mode de production, ou encore des anecdotes sans réel apport théorique. De même, le livre d'entretiens de Noël Simsolo et Jean Narboni¹⁰, très précieux pour aborder l'œuvre du cinéaste, l'est moins quand il s'agit d'approcher de manière analytique son cinéma. Cependant, il convient de dire que le champ de recherches sur Fuller n'est pas vierge : certains apports théoriques font bien date, sur son cinéma. Nous nous devons de les présenter succinctement ici, ne serait-ce que pour préciser la démarche qui sera la nôtre au cours de ce mémoire. Pour plus de clarté, il convient de rassembler les apports théoriques sur Fuller selon trois perspectives, qui représenteront les trois manières « privilégiées » par lesquelles Fuller est aujourd'hui abordé. Nous trouvons tout d'abord chez Luc Moullet l'idée de Fuller comme un cinéaste de la « modernité » ; chez Serge Daney un Fuller qui serait un cinéaste de l'« anti-racisme » ; et chez Gilles Deleuze un Fuller maître dans l'art de représenter la « violence » au cinéma, en la transfigurant. Pour ce dernier, Fuller serait un cinéaste du conflit, de la violence entre les êtres qui, dans ses films, sont toujours *aux prises avec* quelque chose, ont toujours à *lutter contre* quelque chose. Le seul regret que l'on peut avoir, dans le cas de Deleuze, est que le philosophe ne soit pas allé plus loin dans cette voie : lui consacrant à peine deux pages dans *L'Image-action*, il écrit que Fuller serait « *toujours hanté par le naturalisme et le monde de Caïn* », qu'il serait un cinéaste qui « *[trouverait] les figures de sa violence chez les fous végétatifs qui se tiennent comme des plantes dans le couloir de Corridor*

⁸ Daniel MESGUICH, *L'Éternel Éphémère*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p.76.

⁹ Nicholas GARNHAM, *Samuel Fuller*, British Film Institute, « Secker and Warburg », Collection « Cinema one », London, 1971 ; ainsi que Lee SERVER, *Sam Fuller : Film is a battleground : a critical study, with interviews, a filmography and a bibliography*, Éditions McFarland & Company, Jefferson, 2003, etc... (la bibliographie comporte la liste de la plupart de ces « *criticals studies* », dans la partie « Sur Samuel Fuller »).

¹⁰ Samuel FULLER, Jean NARBONI, Noël SIMSOLO, *Il était une fois...Samuel Fuller*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1986.

Shock [sic] et dans le chien raciste de White Dog.¹¹ » L'étiquette de « naturaliste » appliqué au cinéaste (et l'inversion involontaire du titre de l'un de ses plus célèbres films) laisse en effet à penser que Deleuze ne s'est que peu intéressé à Samuel Fuller, — mais toujours est-il que l'hypothèse de la violence, dans le cadre d'une étude sur le cinéaste, semblerait tout à fait convenir. Ce n'est cependant pas l'axe que nous avons choisi.

Luc Moullet faisait partie de la « bande » des *Cahiers* qui défendait ardemment Fuller, tout en se servant des films du cinéaste comme des manifestes, le brandissant ponctuellement, au cours de ses articles, en cinéaste de la « modernité ». « Sam Fuller sur les brisées de Marlowe ¹² », texte critique paru en 1959, constitue dans tous les cas un texte très riche sur le cinéma de Fuller, où Moullet fait de Fuller un cinéaste détonant, étonnant, qui « n'a rien à dire », ou alors, qui à dire « encore moins que les autres », et qui « a quelque chose à faire, et qui le fait naturellement, sans se forcer. ¹³ » Fuller n'est ainsi « pas un philosophe manqué qui fait du cinéma malgré le cinéma et y répète les découvertes des autres arts » pour « exprimer un sujet digne d'intérêt par un certain style artistique ¹⁴. » Bien au contraire, ce qui semble caractériser Sam Fuller, c'est qu'il serait un cinéaste de l'*instinct* ; quelqu'un qui tourne vite, qui ne s'embarrasse pas, et qui ne ferait ni dans la ratiocination intellectuelle (Luc Moullet parle de « cet animal de Fuller ¹⁵ »), ni dans le calcul précis de tous ses paramètres filmiques et la méticulosité artistique. La pertinence de l'analyse est encore une fois incontestable, mais là où nous rencontrons des hésitations, c'est lorsque le critique écrit que Fuller réalise de véritables « anthologies du cinéma moderne », et ce de par « le sens poétique du mouvement d'appareil. Chez beaucoup de cinéaste ambitieux, les mouvements de caméra dépendent de la construction dramatique. Jamais chez Fuller, où leur gratuité est heureusement totale : c'est en fonction du pouvoir d'émotion du mouvement que s'oriente la scène », pouvoir qui n'aurait pour autre but que celui de mener à un « rythme fascinant ¹⁶ ». Sur ce point précis, celui de faire de Fuller le parangon de la (alors toute naissante) modernité, nous serions donc plus enclins à

¹¹ Gilles DELEUZE, *L'Image-Temps, cinéma 2*, Éditions de Minuit, Collection « Critique », Paris, 1983, pp. 215-216.

¹² Luc MOULLET, in *Piges choisies, « de Griffith à Ellroy »*, Éditions Capricci, Paris, 2009, pp. 87-99.

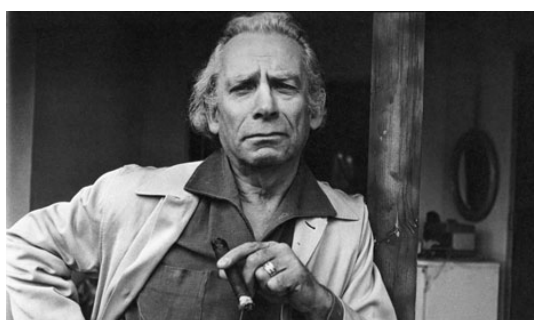
¹³ Luc MOULLET, *Piges choisies, op.cit.*, p.87.

¹⁴ Luc MOULLET, *Ibid.*, p.88.

¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

critiquer la théorie de Moullet, — en ce que pour nous, il n’y aurait pas de « *gratuité* » du mouvement d’appareil (et ce même si le cinéaste filme « *gratuitement* », la tête vide et libéré de toute volonté esthétique ou esthétisante), en ce qu’un mouvement d’appareil *produit* toujours quelque chose au sein d’un film, et que le but de notre analyse sera justement d’essayer de cerner ce « quelque chose », sans s’en tenir au simple constat d’un « *rythme fascinant*. ». Aborder le cinéma fullérien selon l’angle d’une « modernité » ne sera donc pas le parti pris ici.



Samuel Fuller

Enfin, la dernière position étudiée, qui est également une possibilité pour lire l’œuvre de Fuller, est la lecture « politique » ; par exemple, ici, la lecture « anti-racisme » faite par Serge Daney. Si celle-ci nous éclaire sur quelques points et nous permet bien de penser l’inscription du film dans son époque, cette façon d’étudier l’œuvre fullérienne semble néanmoins avoir ses limites, en ce qu’elle néglige *ce qui, proprement, est le film*. Faisant de Sam Fuller une « *vieille taupe anar* ¹⁷ » qui n’en finit plus de déranger l’Amérique, Daney nous renseigne surtout sur la réception des films du cinéaste : « *Si bien que vexé d’être tenu pour plus ignare qu’il n’est, le public éclairé et bien-pensant a toujours détesté les films de Fuller, les a trouvés primaires ou simplistes, les a couverts d’insultes.* », écrit-il¹⁸. Daney pense l’œuvre dans une certaine époque : *White Dog* (1980) en devient ainsi pour lui une critique du racisme, — tout comme *Shock Corridor*, à son époque, avait été une œuvre dénonçant les travers de

¹⁷ Serge DANEY, *Ciné-Journal, Volume I, 1981-1982*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1986, p. 170.

¹⁸ Serge DANEY, *La rampe*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1983, p. 153.

l'Amérique¹⁹. Mais l'approche « politique », ici, ne pouvait nous convenir. Cette approche n'est pas non plus celle que nous privilégierons ici, en ce qu'elle nous paraît considérer le film de trop loin, et être trop ancrée dans la biographie du cinéaste (Serge Daney considérant Fuller comme un « *américaniste* », un « *anti-communiste*²⁰ » notoire, — les films du cinéaste en deviennent anti-communistes, et Daney les lit comme des films anticommunistes, ce qui est discutable²¹.) Si notre travail peut aboutir à une lecture politique, il faudra d'abord que nous passions par des analyses précises de l'objet qu'est le film.

Quel sera donc notre axe de lecture, si nous nous refusons à étudier *de manière exclusive* l'œuvre de Fuller selon ces trois aspects que sont ceux de la « violence », de la « modernité » et du « politique » ? Il sera bien sûr fait mention de ces trois composantes indissociables du cinéma fullérien dans notre travail, — mais notre axe d'étude ne fera que les croiser : ce que nous souhaitons étudier, ici, c'est le corps. Précisons de suite : le corps et la façon dont le cinéma de Fuller, cinéma « *en mouvement* », met en scène le corps comme quelque chose d'instable, de toujours modifié, changé, transformé au cours du film, — et ce que le corps soit le corps du personnage, le corps du film²², ou encore le corps du spectateur. Cette idée d'un corps construit de manière processuelle, en relation perpétuelle avec l'environnement dans lequel il évolue (un asile pour *Shock Corridor*, une ville glauque pour *The Naked Kiss*), cette idée d'un corps qui oublie, qui pâtit, et qui *apprend* tout au long du film, nous amènera progressivement à la création d'un concept, celui d'un « *processus d'incorporation* », — qui devrait s'avérer pertinent pour cerner et penser l'*idée* du corps que met en images le cinéaste. Nous reviendrons bien entendu sur ces notions, mais il nous faut tout d'abord donner plus de précisions sur notre *corpus*. Nous avons choisi d'étudier, dans la perspective qui est la nôtre, deux films du cinéaste, à savoir *Shock Corridor* (1963) et *The Naked Kiss* (1964). A l'origine de ce choix, il y eut plusieurs raisons : premièrement, et de manière assez triviale, la place dont nous disposons pour ce mémoire, qui ne permettait pas d'aborder toute

¹⁹ Serge DANEY, *Ciné-journal, Volume I, 1981-1982, op.cit.*, pp. 169-173.

²⁰ Serge DANEY, *La rampe, op.cit.*, p. 154.

²¹ Ce n'est certes pas le lieu de discuter l'affaire du « changement d'intrigue » de *Pick Up on South Street*, qui d'une histoire de microfilms devient comme par enchantement une histoire de trafic de drogue (procédé qui n'enlève par ailleurs rien à la force du film), mais nous pouvons néanmoins émettre des doutes sur l'« *anti-communisme* » fullérien, que ce soit celui du cinéaste, mais également celui *des films* ; tout en soutenant que les films peuvent très bien ne pas avoir la même *vision politique* que leur auteur.

²² Raymond BELLOUR, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, Collection Traffic, 2009, p. 16-17, par exemple.

l'œuvre de Fuller ; nous avons donc privilégié le détail à la quantité. De plus, il apparaissait comme difficile d'aborder l'ensemble du cinéma de Fuller selon cette *unique* idée d'incorporation. Si le corps a toujours, chez le cinéaste, une importance primordiale, il semble que cela ne soit cependant pas toujours selon les mêmes « modalités », et ce qu'elles soient des modalités de style de filmage ou des modalités de « qualité » intrinsèque au film : il y a une difficulté à trouver *une* unité à l'œuvre de Samuel Fuller. Nous sommes (en quelque sorte) dans le même cas que pour Fritz Lang, qui fut, selon Aumont et Marie, « *fétichisé par différentes fractions du mouvement auteuriste* » alors qu'il est « *pourtant un cinéaste dont la carrière est en dents de scie, plusieurs fois interrompue et relancée, et qui ne prête guère à une évaluation unitaire* »²³. » Si Fuller n'a certes pas connu les mêmes « *dents de scie* » que Lang, il apparaît néanmoins comme parfois « moins bon » d'un film à l'autre : *The Big Red One* (1980), par exemple, malgré son budget colossal, n'a que peu à voir avec la force quasi viscérale des films réalisés dans les années soixante. Nous pourrions, en fait, classer le cinéma de Fuller selon les « genres » de films qu'il a réalisés, genres assez facilement identifiables, et qui comporteraient tous des modalités de filmage différentes. Dès lors, il y aurait des « films de guerre » (comme *Fixed Bayonets !*, *The Big Red One*, *Verboten*, etc...), les « westerns » (*I Shot Jesse James*, *Forty Guns*, etc...), les « polars » (*Pick up on South Street*, *The house of bamboo*, *Street of no return*, etc...), et les « drames psychologiques » (*The Naked Kiss*, *Shock Corridor*, etc...). Et si le corps a toujours, dans ces différents genres, une importance primordiale, il n'est cependant pas toujours ce qui est *au centre* du film : *The house of bamboo*, par exemple, serait bien plus intéressant à analyser sous l'angle du « double », — d'une dualité qui se jouerait entre les deux personnages principaux, mais également entre l'Amérique et le Japon, deux pays autrefois en guerre qui présentent toujours, à l'époque de réalisation du film, un caractère *duel*. De même, dans *Forty guns*, l'*idée* du film ne serait pas tant un corps incorporant un monde qui lui est extérieur, — que la lutte à mort, qui prend ici un tour presque mythologique, entre un homme et une femme s'aimant et se détestant, lutte qui prend tout son sens par l'environnement tellurique dans lequel ces deux personnages sont placés. — Ces films offraient donc moins de possibilités spéculatives, voire ne nous permettaient pas de déployer une réflexion, en ce qu'ils nous obligeaient à trop élargir notre concept de processus d'incorporation : notre choix fut donc en partie

²³ Jacques AUMONT et Michel MARIE, *L'Analyse des films*, Nathan Université, Paris, 1988, p. 206.

« qualitatif », en ce que nous avons sélectionné des œuvres qui nous paraissaient être « de qualité », des œuvres qui résistent à l'analyse ; mais également « spéculatif » du fait de la présence de *plusieurs* styles fullériens, de plusieurs modalités de filmage, — comme, de même, Lang a *plusieurs* visages : « *certaines traits, la frontalité du cadrage, le côté « balancé », équilibré de la composition, se retrouvent souvent, mais se combinent difficilement à d'autres traits difficilement assignables à Lang seul* ²⁴ . »



Le caméo de Samuel Fuller dans Pierrot le fou de Godard : un modèle de mise en scène pour la Nouvelle Vague

Les deux films choisis, *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, nous apparaissent presque comme une sorte de diptyque, comme deux œuvres fonctionnant en tandem. De par leur date, premièrement, respectivement 1963 et 1964, l'un et l'autre se suivant ; mais aussi de par leur genre, ce que nous avons choisi d'appeler « le drame psychologique », en ce qu'ils traitent de manière réaliste des histoires mettant en scène des personnages confrontés à des formes de folie, de déviance²⁵. Ces deux films sont également liés par l'actrice Constance Towers, qui joue Cathy dans *Shock Corridor* et Kelly dans *The Naked Kiss*, et qui est malmenée dans les deux intrigues ; et nous trouvons une autocitation de Fuller, qui achève de relier entre eux les deux histoires : le cinéma entrevu dans *The Naked Kiss* programme *Shock Corridor*. Films à « unité de lieu²⁶ », *Shock Corridor* et *The Naked Kiss* fascinent en que, dans chacun d'entre eux, les personnages subissent de violents tourments intérieurs, mais que ces tourments

²⁴ *Ibidem*, p. 206.

²⁵ Déviances que constituent la folie dans *Shock Corridor*, et la pédophilie dans *The Naked Kiss* – pour un résumé précis des films, nous renvoyons aux Annexes et aux fiches techniques des films.

²⁶ A la manière d'une tragédie classique, ils ne se passent que dans *un* endroit : un asile, ou une ville de province.

intérieurs sont pris en charge par une modalité de filmage du corps, de l'extérieur. L'idée même de ces deux films, ce qui fait du Johnny, placé dans l'asile, devient peu à peu fou, que Kelly, placée entre les bras de Grant, s' imagine peu à peu être une mère de famille modèle, — c'est l'idée d'un processus lent et sinueux, de quelque chose qui s'immisce dans le corps pour, à terme, le constituer et *devenir* lui ; autrement dit, l'idée d'un « processus d'incorporation ».



(Cathy et Kelly : Constance Towers,
dualité du corps dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*)

Ce qui anime ce sujet de mémoire, c'est d'essayer de cerner, de *parler* de ce qui sous-tend un film, de son *idée*, son idée au sens deleuzien du terme, l'idée « *inséparable de son mode d'expression*²⁷. » Comment procéderons-nous ? Antoine de Baecque nous dit que « *la critique de cinéma peut proposer un modèle d'approche de la représentation métaphorique. Il s'agit, pour Rohmer et Douchet* [dans deux articles des Cahiers, respectivement sur Lang²⁸ et Hitchcock²⁹], *de dégager, à partir de la vision du film, une « forme d'organisation de la fiction » (la forme hélicoïdale chez Hitchcock, le « cercle brisé » chez Lang) qui permettent d' « interpréter intimement l'œuvre ».* *L'hélice guiderait ainsi toute l'esthétique hitchcockienne et permettrait au critique de remonter jusqu'à « l'idée » de l'auteur du film, jusqu'à l'épure de son savoir artistique*³⁰ ». Et il est évident que pour cela, nous ne pourrions pas nous passer d'analyse : « *Parler d'un film examine les conséquences du mode propre sur lequel une*

²⁷ Gilles DELEUZE, "qu'est-ce que l'acte de création ?", retranscription de la conférence donnée à la FEMIS le 17 Mai 1987, consulté le 10/12/2012 à l'adresse suivante : <http://www.webdeleuze.com/php/index.html>

²⁸ Jean DOUCHET, « Le cercle brisé », in *Cahiers du cinéma* n°107, mai 1960.

²⁹ Éric ROHMER « L'hélice et l'idée », in *Cahiers du Cinéma* n°93, mars 1959

³⁰ Antoine DE BAECQUE, *Le Corps de l'Histoire*, Calmann-Lévy, Paris, 1993, page 393.

*idée est ainsi traitée par ce film. Les considérations formelles, de coupe, de plan, de mouvement global ou local, de couleur, d'actants corporels, de son, etc., ne doivent être citées qu'autant qu'elles contribuent à la « touche » de l'idée*³¹ », nous dit Badiou. Et cette « *forme d'organisation de la fiction* » dont parlent Douchet et Rohmer, ici, rejoindrait ce que Deleuze et Badiou appellent l'*idée* du film, et serait, dans le cas de *Shock Corridor* et *Naked Kiss*, ce que nous nommons processus d'incorporation. Concept qui est donc *métaphorique*, et qui n'est évidemment pas à absolutiser : il ne s'agira donc pas de dire, dans nos analyses, « voici dans le film une incorporation », — mais bien de *cerner* ce qu'est l'incorporation par des allers-retours incessants entre, d'une part, une tentative de conceptualisation (à un niveau macrostructural) et, d'autre part, des analyses détaillées des films à partir du concept construit (à un niveau microstructural). Nous devrions ainsi pouvoir être à même de *construire* au fur et à mesure de la recherche le processus d'incorporation, l'idée qui lie ces deux films, celle d'un *corps en évolution perpétuelle*, changeant le monde du film et changé par ce même monde en retour : un corps auquel le cinéma confère le statut de *vivant*. Toute notre problématique consistera donc à définir, redéfinir et préciser sans cesse, par des exemples et des spéculations théoriques, allant des images aux mots et inversement, — ce qu'est ce processus d'incorporation, et comment il peut nous permettre d'aborder et de mettre en perspective les deux films de notre corpus, afin de déboucher sur une pensée du corps chez Fuller, et ce par le cinéma.

Il nous faudra d'abord montrer que la construction d'un personnage fullérien est processuelle, incessante, et qu'il y a possibilité de lire *Naked Kiss* et *Shock Corridor* comme des « processus » ; avant de mettre en évidence le fait que ces processus mettent en jeu *le corps*. Nous devrions alors être à même de proposer une première lecture interprétative des films, avançant que les corps de Johnny et de Kelly se construisent processuellement, en ce qu'ils sont toujours *en lutte avec* quelque chose, pris dans des *conflits*, conflits qui prennent lieu *au sein même* des corps. Cette lecture, appuyée par des références philosophiques, nous permettra de considérer les corps de Johnny et de Kelly comme des « corps-réceptacles », et donc, comme des corps faits *pour* incorporer. Il nous faudra ensuite interroger, après cette première construction du concept, — *ce que* cette incorporation induit pour les personnages, au cœur des films. S'il y a bien incorporation, qu'est-ce qu'elle produit pour le corps ? Le processus

³¹ Alain BADIOU, *CINÉMA*, Éditions Nova, Paris, 2010, page 158.

d'incorporation se fait en fait, non en « deux temps », — mais selon « deux faces » : une « négativité », et une « positivité ». Négativité, en ce que le corps subit tout d'abord une action du monde extérieur, qui provoque pour le personnage un oubli. *Shock Corridor* peut être lu comme l'histoire d'un oubli, d'un oubli *progressif* ; de même que *The Naked Kiss* raconte une tentative d'oubli, et est aussi l'histoire d'une latence – entre une expérience, à savoir un baiser, et sa signification (ce qu'*est* réellement un « baiser nu ».), latence qui a trait au processus. L'oubli sera ainsi lu comme un oubli du corps, comme la conséquence négative du processus d'incorporation. — Et il y a « positivité » de l'incorporation, en ce que l'on observe, pour les personnages fullériens, un certain « filtre » du monde extérieur par leur corps, et ce dans la matière filmique elle-même : le corps du personnage, de manière surprenante, semble parfois « déborder » sur le corps du film. Une fois une réalité incorporée, une fois qu'un élément extérieur a *pris corps* en Kelly ou en Johnny, les deux personnages *voient* en effet le monde différemment : ils se *projettent* dans le monde. Ainsi, Johnny « *se voit* » lui-même, dans le corridor des fous, et Kelly « *se voit sur un bateau, lorsqu'elle entend*³² (...) » la *Sonate au Clair de Lune* de Beethoven.

Une fois la construction du concept achevée, il nous faudra décaler légèrement la problématique, afin de revenir à notre projet initial, celui de déterminer l'*idée* produite par les films, de déterminer ce que la façon de filmer de Fuller produit, comme pensée du corps « en cinéma ». Le processus d'incorporation apparaîtra alors comme ce qui est capable de *créer la vérité pour un corps* : dès qu'une chose est incorporée, elle en devient *vraie*. Dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, c'est ainsi toujours par le corps qu'on voit, — c'est le corps qui régit la vue, et non les seuls « yeux ». Ce que l'on pourrait appeler les « illusions » de Kelly et de Johnny ont en fait valeur de vérité car, comme le dit la jeune femme, si l'on « *fait semblant assez fort*³³ », tout devient vrai, car vrai *pour le corps*. Nous pourrions alors avancer de Samuel Fuller qui pense le faux et sa relation avec le vrai, la fiction et ses liens avec le réel. Il s'agira enfin de questionner cette pensée du corps à l'aune du cinéma car, comme nous le verrons, elle y fait *retour*, par un surprenant effet de mise en abyme : le cinéma est, peut-être, l'art qui permet le mieux une « incorporation ».

³² *The Naked Kiss*, minutage 8 min. 32. sec : « *I see me on a boat, when I hear this...* »

³³ Traduction littérale de « *If you pretend hard enough...* » qui revient à plusieurs reprises lors du *Naked Kiss*, par ex. : minutage 26 min.12 sec.)

Shock Corridor et *The Naked Kiss* sont des films très étranges, et également des films très riches. Il est difficile de leur trouver un équivalent au cinéma, tant par les thématiques abordées qu'ils mettent eux-mêmes en scène, que par leur richesse filmique quasi inépuisable. Tentant de construire un objet théorique à même de cerner quelque chose d'obscur, de mystérieux, la façon qu'a Fuller de filmer le corps, — nous espérons cependant réussir à prendre assez de hauteur sur le dit mystère, afin de réussir à le clarifier quelque peu. Si tant est qu'il soit toujours difficile de mener une telle entreprise d'analyse, en ce que « parler d'un film sera souvent montrer comment il nous convoque à telle idée dans le force de sa perte³⁴ », en ce que « parler axiomatiquement d'un film sera toujours décevant, car toujours exposé à n'en faire qu'un rival chaotique des arts primordiaux », qui eux, donneraient tout dès le premier coup d'œil, — il nous faut néanmoins tenter de mener cette entreprise, ne serait-ce que pour montrer l'originalité, la force et la richesse du cinéma de Samuel Fuller. Comme le dit le philosophe : il y a bel et bien difficulté, « mais nous pouvons tenir ce fil : montrer comment ce film nous fait voyager avec cette idée, et ce dans tout ce que nous découvrons³⁵. »

³⁴ Alain BADIOU, *CINÉMA*, op. cit., p.162.

³⁵ *Ibid.*, p. 162.

Partie I

**Premières approches de *Shock
Corridor* et *The Naked Kiss* : mise
en évidence d'un processus
corporel**

I) Un processus corporel

1) Les processus du cinéma et l'idée de processus chez Fuller

Avancer qu'il est possible de lire, dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, un « processus d'incorporation », implique tout d'abord de bien définir les différents termes de notre concept, et ce afin de prouver la pertinence de notre idée première. Qualifier une œuvre d'art de « processuelle » pose en effet problème, l'adjectif faisant redondance, peut-être encore plus quand il s'agit d'une œuvre *cinématographique*, d'une œuvre qui est étymologiquement « en mouvement³⁶ ». S'il est possible de contester l'idée de processus appliquée à l'œuvre picturale (Badiou avance par exemple que la peinture, à l'inverse du film, a une certaine *présence* en tant qu' « art primordial³⁷ », elle se « donne » immédiatement) ; en revanche, au cinéma, il semble bien toujours y avoir « processus », et ce au niveau de l'image comme au niveau de l'intrigue. Au niveau de l'image, le processus est celui de l'enchaînement des images fixes, au nombre de vingt-quatre par secondes ; au niveau de l'intrigue, il serait tout à fait possible d'analyser chaque film de cinéma comme mettant en scène un « processus », en mettant en valeur l'évolution des différents paramètres « actanciels³⁸ » du film : si tant est qu'il y ait un sujet, des personnages, des péripéties (même des péripéties absurdes), il serait ainsi toujours possible de recomposer une certaine évolution du film, de façon à l'analyser comme étant « processuel ». Tout film pourrait donc, *a priori*, être analysé comme mettant en scène un processus.

Cependant, ce qu'il nous semble intéressant de traiter, dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, c'est que les deux films racontent l'histoire d'une évolution, en même temps qu'ils en filment l'idée. C'est-à-dire que non seulement, les films racontent

³⁶ Jacqueline PICOCHÉ, *Dictionnaire étymologique du français*, Éditions Le Robert, Collection « Les Usuels », Paris, 2009, p. 114 : « < kinema, atos : mouvement (...) »

³⁷ Alain BADIOU, *Ibid.*, p.162.

³⁸ Daniel BERGEZ, Violaine GÉRAUD, Jean-Jacques ROBRIEUX, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Éditions Armand-Colin, collection « Lettres Sup », Paris, 2012, p. 11.

l'histoire du passage d'une chose à une autre (de Johnny qui passe de « journaliste sain d'esprit » à « fou », par exemple), mais que leur forme même correspond à l'idée du passage, et tente de faire sentir la *différence* imperceptible qui peut se glisser entre deux états. C'est, très concrètement, le choix de Fuller de commencer *The Naked Kiss* par une séquence tonitruante, où le spectateur découvre une Kelly à demi-nue, le crâne rasé, frappant sauvagement un proxénète ; avant de passer à une seconde séquence où la même Kelly arrive, sereine, tranquilisée, les cheveux longs et blonds, dans une petite bourgade de province. Processus n'implique donc platitude narrative, et c'est précisément par des chocs constants entre ses séquences que Fuller donne à sentir le changement³⁹. Ces « chocs » peuvent également se produire dans des séquences qui, par leurs similitudes, accusent leurs différences. C'est le cas de séquences qui comporte le même canevas narratif (et quasiment les mêmes plans) mais qui diffèrent par les événements racontés. Un exemple serait celui, dans *Shock Corridor*, des visites de Cathy à Johnny : trois séquences sont similaires, la n° 19, 28 et 33⁴⁰, mais les réactions de Johnny diffèrent de l'une à l'autre. En même temps que Cathy, le spectateur le découvre *changeant* : « Cathy vient rendre visite à Johnny. Elle voit qu'il a changé⁴¹ », explique Fuller, lorsqu'il raconte lui-même son film. Et ce changement, que Cathy « voit », selon les mots du cinéaste, est quant à lui perçu par le spectateur grâce à la structure particulière du film, qui fait se révéler progressivement un certain processus.

Si, comme le dit Badiou, « le film organise toujours la visitation d'une idée⁴² », est toujours le passage de « quelque chose », nous pouvons résumer notre pensée en formule, en disant que ce qui « passe », dans ces deux films de Fuller, est l'idée même du passage. Ce serait, au niveau des films en leur entier, l'évolution d'un homme vers la folie dans *Shock Corridor*, et l'évolution d'une femme vers la réconciliation avec elle-même dans *The Naked Kiss*⁴³. A partir de cette affirmation première, naît pour nous une

³⁹ Ce qui constitue un choix filmique important. Certains cinéastes, traitant de la même idée (l'évolution), choisissent au contraire de travailler selon une « *structure cellulaire du récit* » (Michel CIMENT, *Kubrick*, Éditions Calmann-Lévy, Paris, 1985, p. 234.), comme c'est le cas de Kubrick traitant l'évolution dans *The Space Odyssey* (1968), en *découpant* son film en quatre parties bien distinctes, et en donnant à sentir son découpage par des cartons. Chez Fuller, au contraire, malgré les « chocs », la structure du film est plus « désinvolte » ; du moins, elle a une *apparence* de désinvolture (loin de l'impression « démiurgique » qui se dégage des films de Kubrick).

⁴⁰ Selon le séquençier que nous avons établi, qui figure également en annexes.

⁴¹ Samuel FULLER, *Ibid.*, p. 483

⁴² Alain BADIOU, *Ibid.*, page 159.

⁴³ Une analyse plus « narrative » et plus détaillée des films suivra, en I)1)1), pour corroborer ce point. S'il est besoin, des résumés des films sont présentés en Annexes.

nouvelle possibilité d'analyse, néanmoins empreinte de difficulté. D'un côté, les films de Fuller apparaissent comme pensables à *partir de* l'idée de processus ; mais de l'autre, comment *cerner* ce qui relève du processuel dans un film ? Le processus n'est-il pas ce qui toujours fuyant, « *un progrès ininterrompu, le long d'une ligne qui monte* »⁴⁴, cette ininterruption de l'évolution interdisant de le penser ? « *Le cinéma n'est que prise et montage*, répond Badiou⁴⁵. *Il n'y a rien d'autre. Je veux dire : rien d'autre qui soit « le film ».* Il faut donc bien soutenir que (...) *le film est ce qui expose le passage de l'idée selon la prise et le montage.* » Pour construire notre pensée d'une évolution se donnant à voir au cours de *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, il nous faudra donc analyser précisément des séquences filmiques qui consisteront en des *moments* de l'évolution (ce serait le niveau microstructural du devoir, celui de l'analyse), puis recomposer cette évolution théoriquement (ce qui sera le niveau macrostructural, celui de la théorie) ; afin de vérifier notre hypothèse première, « *la supposition, fondée sur des observations dispersées, selon laquelle il existe des transformations à long terme* »⁴⁶, comme l'écrit Norbert Elias (parlant quant à lui du « processus de civilisation » et non d'esthétique, mais adoptant une démarche assez similaire).

D'une forme vide que nous venons de mettre en évidence, celle d'une évolution, d'une ligne (pas forcément droite) qui se donnerait à lire dans ces deux films, il nous faut maintenant passer à un contenu : que se passe-t-il, dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, pour que se produise cette impression de tension continue ? — Notre hypothèse de travail sera en accord avec le reste du cinéma de Fuller : il semble que ce soit ici les *conflits*, et l'ininterruption des conflits, la permanence d'un malaise (et ce même dans les scènes les plus « mièvres ») qui donnent à ces deux films leur forme si particulière : comme le dit Fuller, à propos de la scène d'ouverture du *Naked Kiss*, « *les critiques ont surnommé cette séquence ma « signature ».* *Ce sont des conneries* car chaque scène de chacun de mes films porte mon empreinte.⁴⁷ » Et cette empreinte est, pour nous, celle d'un conflit permanent entre les différents éléments du film.

⁴⁴ Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, P.U.F., Paris, 2006, p. VI de l'introduction.

⁴⁵ Alain BADIOU, *Ibid.*, p.160.

⁴⁶ Sabine DELZESCAUX, *Norbert Elias : une sociologie des processus*, Éditions L'Harmattan, collection Logiques sociales, Paris, 2001, page 106.

⁴⁷ Samuel FULLER, *Ibid.*, p. 489.

2) Au cœur des films : la permanence du conflit dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*

Le malaise qui peut se dégager de la vision de ces deux films de Fuller tient sans doute au talent qu'a le cinéaste pour filmer un *mystère* : ce que *Naked Kiss* et *Shock Corridor* arrivent à cerner, c'est l'idée même de *changement*, la façon dont un être, placé dans un certain environnement, est amené à être modifié par celui-ci. Cette idée sous-tend les deux films, donnant à chacun d'entre eux une ambiance très particulière, une ambiance malsaine, alimentée par les conflits incessants du film. Il s'agit toujours, pour Johnny comme pour Kelly, de *se battre* contre quelque chose, en une « *lutte perpétuelle contre les éléments*⁴⁸ » qui ne prendra fin qu'à la dernière minute du métrage. Cette remarque est certes plutôt de l'ordre du ressenti, mais si c'est le cas, c'est bien parce que Fuller, englobant son spectateur en filmant un processus sur le long terme, le « perd » ; il ne donne jamais une « vue d'ensemble » de son film, et reste au contraire au plus près : « *loin d'aborder (...) [l]es conflits à travers une vision par-dessus qui conférerait une intelligibilité à l'évènement (...) il ramène les conflits à l'échelle de l'affrontement ou des relations entre individus*⁴⁹. » Et de cette façon qu'a le cinéaste de toujours rester au plus près de ses personnages (au plus près des corps), naît également la possibilité pour nous de nous focaliser sur certains « moments » des films, où les conflits sous-jacents au film apparaissent. Si Johnny, par exemple, est le plus souvent assez calme, sûr de lui, il est aussi parfois dans l'explosion brutale et soudaine. Ce malaise, dû à la permanence du conflit présent dans les films, est ainsi un sentiment qui certes, naît face à la « macrostructure » du film, — mais qui se donne également à lire concrètement dans sa « microstructure » : dans certains moments particuliers, que nous pouvons dire moments « de hiatus. »

Procédons donc à une lecture narrative des deux films, leur appliquant cette idée d'un processus qui se donnerait à voir en une progression de conflits. Il ne s'agit pas, ici, de raconter les films, mais bien d'imposer, déjà, une certaine interprétation aux histoires filmées par Fuller⁵⁰. Ce dernier, abordant l'histoire de *Shock*

⁴⁸ Luc MOULLET, *Ibid.*, p. 88.

⁴⁹ José MOURE, *Le plaisir du cinéma — analyses et critiques des films*, éditions Archimbaud/Klincksieck, Paris, 2012, p.164.

⁵⁰ Nous renvoyons pour les intrigues des films aux films eux-mêmes et aux résumés plus « objectifs » donnés en annexes.

Corridor, explicite d'entrée le fait que « (...) l'enquête de Barrett est compliquée. Il est constamment assailli par les patients agressifs.⁵¹ » Constamment assailli, Johnny évolue au cours du film sans s'en rendre compte, selon une « détérioration⁵² » progressive qui fera de lui « un autre homme⁵³ », comme le lui explique Wilkes. L'annonce d'un « duel quotidien entre la folie et [sa] propre santé mentale⁵⁴ » se vérifiera tout au long du film : Johnny a sans cesse à se battre, que ce soit avec les pensionnaires de l'asile, ou avec lui-même. Par exemple, à son entrée dans l'établissement, le journaliste commence par se bagarrer avec les infirmiers⁵⁵, tordant son corps en tous sens ; avant, quelques minutes de film plus tard⁵⁶, de participer à une violente bagarre de cantine, où tous les fous s'en donnent à cœur joie, se jetant les uns sur les autres. Il subit également les taquineries (qui se transforment vite en coups de poings) de Pagliacci, et ce dans sa propre chambre⁵⁷. Si, dans le premier tiers du film, l'environnement de Johnny ne semble pas agir sur ce dernier, la tendance s'inverse par la suite, où le changement devient nettement perceptible, et ce *par moments* : lorsque l'interné Johnny discute avec Stuart, pour mener son enquête, il apparaît comme complètement démoli par le récit du fou. De manière incompréhensible, le spectateur perçoit alors Johnny comme *marqué* par quelque chose, le voyant articuler, en tremblant : « *des pantalons... blancs...*⁵⁸ ». C'est Cathy qui, ensuite, perçoit ce changement : la séquence 19⁵⁹ la montre comme se rendant compte, lors de sa visite, que Johnny est *entouré* de fous. Son air apeuré empire lorsque Johnny, dans ce qu'on pourrait presque prendre pour une erreur de montage ou une inattention de spectateur, *répète* deux fois la même longue phrase, et avec la même intonation : « *Le tueur est un infirmier ou un docteur. Stuart n'a pas pu voir son visage, seulement son pantalon blanc. Dis à Swanee que l'un des deux autres témoins parlera. Je le sens*⁶⁰. », dit-il, sans se rendre compte de la répétition.

⁵¹ Samuel FULLER, *Ibid.*, p. 472

⁵² *Shock Corridor*, minutage : 55 min. 32 sec. : Le Dr. Cristo parle à Johnny de sa « *deterioration* »

⁵³ *Shock Corridor*, minutage : 21 min. 30 sec.

⁵⁴ *Shock Corridor*, minutage : 3 min. 00 sec. : « *it will be a daily duel between you and your own sane mind* »

⁵⁵ *Shock Corridor*, minutage : 15 min. 30. sec.

⁵⁶ *Shock Corridor*, minutage : à partir de 26 min. 36 sec.

⁵⁷ *Shock Corridor*, minutage : 30 min. 19 sec.

⁵⁸ *Shock Corridor*, minutage : 48 min. 30 : « *white... pants...* », dit Johnny.

⁵⁹ Toujours selon notre séquencier ; elle débute à 49 min. 41 de film et se termine à 50 min. 45 sec.

⁶⁰ *Shock Corridor*, minutage : 50 min. 10 sec. : « *The killer is an intendant or a doctor. Stuart couldn't see his face but his white pants. Tell Swanee that one or other two witnesses will open up, I feel it.* »



« (...) une « *détérioration* » progressive qui fera de [Johnny] « *un autre homme* », comme le lui explique Wilkes » : « *Le docteur Cristo fera de vous un autre homme.* »



Folie naissante : « Johnny (...) répète deux fois la même longue phrase, et avec la même intonation (...) sans se rendre compte de la répétition »

Un changement s'est alors assez nettement produit, mais toujours au fur et à mesure du film, de manière processuelle et imperceptible ; et il reste encore de ces moments où Johnny semble « sain d'esprit » : « *Quand vous dormez, personne ne distingue un fou d'une personne saine*⁶¹ », fait remarquer Pagliacci, l'ami fou de Johnny dans l'asile. Au sein de ce dernier, la situation ira cependant en se dégradant : selon le mot de Fuller, Johnny continue d'être toujours « assailli » (par les bagarres provoquées par Trent⁶², notamment), et modifié. Peu après l'heure de film, il ne maîtrise même plus son corps, et n'arrive plus à parler⁶³ : « *Ma voix ! Qu'est-il arrivé à ma voix ?!* », hurle-t-il, hors de lui, avant de finir par devenir subitement quelqu'un d'autre, quand il ne reconnaît pas son propre portrait, que Boden lui présente : « *Ce n'est pas moi ! ce n'est pas moi !*⁶⁴ » crie Johnny, complètement hystérique. Quelques instants après, enfermé, il hurle au secours pour qu'on vienne l'aider, perdant toute contenance⁶⁵ (et, semble-t-il, toute santé mentale). Le Dr. Cristo, qui arrive par la suite, ne semble alors pas avoir conscience de la justesse de ses propos, lorsqu'il dit de Johnny qu'il « *[fait] des progrès. De vrais progrès.* »⁶⁶ — Ce « progrès » que Johnny fait, c'est le processus qu'il a subi malgré lui tout au long du film, celui de la modification de lui-même qui l'amène, fatalement, à sa dernière bagarre avec Wilkes⁶⁷, qu'il remporte, et à son dernier conflit avec lui-même, qu'il perdra : devenu catatonique, Johnny Barrett errera dans le Corridor pour le restant de ses jours.

Il y aurait donc bien, dans *Shock Corridor*, un seul conflit général, permanent, qui se donnerait à lire à travers un grand nombre de conflits particuliers et ponctuels, ces derniers ne formant par-là qu'une seule grande bagarre, celle de Johnny contre l'environnement dans lequel il évolue (aux deux sens du terme). Le processus conflictuel de Johnny va d'une santé mentale solide à une folie morbide. Pour Kelly, dans *The Naked Kiss*, si le conflit se donne toujours à voir dans la lutte d'un personnage et de son environnement (ici, une petite ville de province, « Grantville »), les modalités en sont quelques peu différentes⁶⁸. Le conflit, ici, est encore plus sous-jacent que dans

⁶¹ *Shock Corridor*, minutage : 52 min.40, « *And when we are asleep... nobody can tell... a sane man from an insane man.* »

⁶² *Shock Corridor*, minutage : 58 min. 43 sec.

⁶³ *Shock Corridor*, minutage : à partir de 1h13 min : « *My voice ! What has happened to my voice ?* »

⁶⁴ *Shock Corridor*, minutage : 1h 21 min. 16 sec. « *It's not me ! IT'S NOT ME !* »

⁶⁵ *Shock Corridor*, minutage : 1h 22 min. 37 sec.

⁶⁶ *Shock Corridor*, minutage 1h 25min 45 sec : « *I think you're making progress, John. Real progress.* »

⁶⁷ *Shock Corridor*, minutage : 1h 30 min. 34 sec.

⁶⁸ Modalités qui seront analysées plus dans le détail, dans notre IIème grande partie.

Shock Corridor, en ce que Fuller mêle savamment des éléments très mièvres à des éléments beaucoup plus sombres, voire torturés. La première vision du *Naked Kiss* doit toujours, pour un spectateur non averti, être très surprenante : après avoir commencé son film par une séquence très violente⁶⁹, Fuller donne l'impression de nous présenter un mélodrame étrange, certes ponctué de moments ambigus, mais qui semble bien se diriger vers une accumulation de clichés. La « rédemption » que raconte cette heure de film est celle de Kelly, ancienne prostituée qui, arrivée dans une ville de province, gagne peu à peu le cœur des habitants en tentant elle-même d'oublier son passé. Elle rencontre Grant, le bienfaiteur de la ville, qui est à la fois beau, intelligent et fortuné. Tout semble se diriger vers leur mariage, mais à l'heure de film, la révélation tombe, terrible : Grant est en réalité un pédophile, et il ne voulait se servir de Kelly que comme d'appât pour les jeunes enfants (cette dernière étant infirmière). De cette révélation peut alors naître un mouvement d'englobement « mental » du film, par lequel le spectateur est appelé à se remémorer tout le reste pour le relire différemment. Et en effet, à la seconde vision du film, *The Naked Kiss* ne se donne plus à voir de la même façon : il y perçoit en effet, sous l'apparente mièvrerie du mélodrame, un malaise continu, qui est comme relayé par le leitmotiv musical du film, la *Sonate au Clair de lune*⁷⁰ de Beethoven. Il est possible de dire que, par un effet de miroir⁷¹, le film commence et finit sur le même plan (la place de Grantville, cadrée en plongée, où arrive et d'où repart Kelly), — du moins si l'on veut bien reconsidérer l'ouverture comme une incursion violente dans le passé de Kelly, un moment qui apparaît comme « en dehors » du film mais qui, pourtant, l'entache de tout son long. En commençant son film avec son personnage principal au plus bas (Kelly, le crâne rasé, obligée de se battre pour récupérer le peu d'argent qu'elle a), Fuller place d'entrée son film sous le signe d'une évolution : notamment celle des cheveux de Kelly, symboliques, qui « sont en train de repousser »⁷², tout le long de l'histoire. C'est également insérer à toute force une violence au sein du film, qui semble ensuite littéralement glisser en dessous, devenir sous-jacente au reste du métrage, par l'accumulation de détails mièvres qui contribuent à « faire oublier » la première séquence.

⁶⁹ Cf I)1) où nous avons abordé ce point.

⁷⁰ Sonate qui apparaît tout d'abord à 8 min. 08 sec. de film, chez Griff, avant de revenir ponctuellement, particulièrement chez Grant, à 32 min. 25 sec., ou 50 min. 27 sec, par exemple.

⁷¹ La métaphore n'est ici pas anodine, en ce que le « miroir », dans *The Naked Kiss*, est un élément primordial (cf, notre partie II, le II)2))

⁷² *The Naked Kiss*, minutage : 8 min. 35 sec.



Les « deux Kelly » : l'idée du processus du Naked Kiss est induite par la différence qu'il existe, d'un « état » de Kelly à l'autre, qui se rencontrent du fait de l'ellipse à laquelle Fuller a recours.

Cependant, même une fois que Kelly est arrivée en ville et a pris conscience de la nécessité de sa rédemption (en se regardant dans un *miroir*), des hiatus apparaissent au sein du « vernis » mélodramatique du *Naked Kiss*. C'est notamment la violence (verbale et physique) qui se manifeste, lorsque Kelly se défend de Griff, en le frappant, parce que ce dernier insinue qu'elle se sert de son rôle d'infirmier pour « *tapiner à l'hôpital*⁷³. » — « *Je suis en train d'essayer de changer*⁷⁴ », répond-t-elle, donnant par-là une formulation verbale à cette idée de processus, de quelque chose qui se produit au cours du film pour elle-même. Cet « essai » de changement de Kelly est la source des moments de violence affleurant au cours du film : Kelly baffe d'abord Buff⁷⁵, furieuse que cette dernière veuille devenir à son tour prostituée, — avant d'aller régler son compte avec Candy⁷⁶, la tenancière de bobinard à qui elle fait avaler des billets de banque. La jeune femme sent quelque chose en elle de l'ordre du conflictuel, qui la perturbe tout le long du film : elle dit à Grant qu'il faut qu'ils arrêtent de se voir « *avant que le volcan n'entre en éruption*⁷⁷ », tout comme elle avait dit à Griff que l'Écume d'Ange, le champagne qu'elle « vendait », « *coule dans la gorge comme de l'or liquide puis remonte comme une lente dynamite...*⁷⁸ ». Et ce qui a véritablement « coulé dans la

⁷³ *The Naked Kiss*, minutage : 23 min. 30 sec.

⁷⁴ *The Naked Kiss*, minutage : 25 min. 16 sec. « *I'm trying to change !* »

⁷⁵ *The Naked Kiss*, minutage : 40 min. 51 sec.

⁷⁶ *The Naked Kiss*, minutage : 44 min. 54 sec.

⁷⁷ *The Naked Kiss*, minutage : 47 min. 56 sec., « *... before the volcano erupts.* »

⁷⁸ *The Naked Kiss*, minutage : 7 min. 48 sec. « *it goes down like liquid gold and comes up like slow dynamite...* » (Fuller aime beaucoup, en règles générale, le motif de l'explosion : cf le début de *High and Hell water* (1955), par exemple)

gorge » de Kelly⁷⁹, et qui la parasite, c'est son passé de prostituée, dont elle ne peut se débarrasser, passé qui en vient à lutter avec le futur qu'elle essaye de se construire. Ce conflit entre un passé qui ne peut s'oublier et un futur qui ne peut se construire est ce qui sous-tend tout entier le *Naked Kiss*, et qui est d'ailleurs à l'origine de l'explosion : c'est parce que Kelly a été une prostituée qu'elle peut *comprendre* ce qu'est le « baiser nu » que lui donne Grant, mais le comprendre à *retardement* : le grondement du « volcan ⁸⁰ » la parasite pendant longtemps avant que, une fois l'heure de film arrivée, elle n'ait la révélation subite (« l'éruption ⁸¹ ») que l'homme dont elle était follement amoureuse ne fût en fait qu'un sordide pédophile. Le processus de modification de Kelly ne prendra fin, avec toute la tension du film, que lorsque son innocence aura été prouvée, et que la jeune femme aura enfin pu dire adieu à la fois à son passé de prostituée et à son avenir avec Grant.



Le champagne que vend Kelly, "L'Écume d'Ange" : « it goes down like liquid gold and comes up like slow dynamite... »

⁷⁹ Ce qui a été *incorporé*, dirons-nous plus loin dans le mémoire.

⁸⁰ *The Naked Kiss*, minutage : 47 min. 56 sec., « ... before the volcano erupts. »

⁸¹ *The Naked Kiss*, même séquence.



*Les conflits des films, incessants :
des luttes perpétuelles formant un processus de conflits*

The Naked Kiss et *Shock Corridor* nous présente des personnages changeants, mis au cœur d'un environnement hostile (Grantville, de par l'ambiance glauque qui y règne, ne semble pas si différent de l'asile psychiatrique de *Shock Corridor*...), des personnages qui subissent un certain processus d'évolution. Ce processus, sous-jacent, se donne parfois à lire dans des conflits qui, considérés selon une certaine perspective, ne forment qu'une seule et même *ligne*, un seul et même trajet (qui pour Johnny va vers la folie, et pour Kelly vers la réconciliation avec elle-même). — Nous pourrions, plutôt que de dire que le processus « se donne à lire dans » les conflits, — dire qu'il *prend corps* dans ces conflits. En effet, ces changements qui se produisent au cours du film, changements *a priori* « mentaux », sont traités, de manière paradoxale, par *le corps*. Ce processus conflictuel est en fait un processus *corporel*, qui se joue au niveau du corps : ce que Johnny et Kelly subissent, c'est ce que nous appellerons un « processus d'incorporation. »

3) La primauté du corps

- **Le corps comme centre du film**

Dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, le processus subi par les personnages se révèle dans des moments de conflits qui mettent en jeu le corps. Avant de préciser ce qu'est ce processus subi par le corps, il conviendra donc de parler de « processus corporel », processus que subissent Johnny et Kelly, qui les amène à changer. Il est vrai que le cinéma, parfois défini comme « *haut lieu corporel*⁸² », présente pour ainsi dire *toujours* la problématique du corps. Mais si le cinéma filme toujours des corps, il ne les filme cependant pas toujours de la même façon. Il est ainsi tout à fait possible, comme Deleuze propose de le penser, de faire un « *cinéma intellectuel* » en lieu et place d'un « *cinéma physique*⁸³ », et ce tout en continuant de filmer des corps. Partir de cette bipartition du corps au cinéma peut tout d'abord nous permettre de classer Fuller dans le rang des cinéastes qui abordent le corps de manière *physique*.

Le corps, premièrement, est dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor* ce qui se fait le relais des conflits normalement attribués à « l'esprit ». Le tour de force du cinéaste, ici, consiste peut-être, à partir de deux sujets que nous avons classés en introduction dans le genre des « *dramas psychologiques* », — à faire deux films qui n'ont précisément *rien* de « psychologique » ni de psychologisant. Les luttes et conflits que Johnny et Cathy subissent sont complètement dénués d'un aspect « cérébral », et leur mal-être, de manière récurrente, se donne à lire dans un corps : « *J'ai payé tout ce que je porte sur mon dos*⁸⁴ », lance Kelly à Grant, au sens propre (elle parle de ses habits), mais sa phrase peut très bien se prendre comme une métaphore de sa condition. Kelly, ancienne prostituée, « traîne » son corps avec elle, elle *paye* pour tout ce que son corps a subi par le passé. Fuller ne cesse de filmer des corps et, semble-t-il, pour le simple plaisir de les filmer, les déclinant sous tous les modes : il y a les corps cachés des fous dans *Shock Corridor*, lors des séances d'hydrothérapie ; les corps semi-nus des prostituées du *Naked Kiss* ; le corps de Constance Towers, dans l'ouverture du même

⁸² Alain CORBIN (dir.), *Histoire du Corps, Tome 3 – le XXème siècle : les mutations du regard*, Éditions du Seuil, Paris, 2006, p.376.

⁸³ Gilles DELEUZE, *L'Image-Temps, Cinéma 2*, Éditions de Minuit, Collection Critique, Paris, 1985, pp. 264-265 ; où Deleuze explique que le « cinéma intellectuel », du cerveau, serait du côté de Resnais et Kubrick ; par opposition au « cinéma physique », qui serait du côté de Cassavetes et Godard.

⁸⁴ *The Naked Kiss*, minutage : 51 min. 57 sec. : « *I've paid for every stitch on my back* »

film mais également dans *Shock Corridor*⁸⁵, mais aussi le « corps » de Charlie, le mannequin trônant dans la chambre de Kelly ; également, et enfin, dans *The Naked Kiss*, les corps des enfants handicapés, ces derniers devant réapprendre à *marcher*, — prétexte à filmer, une fois de plus, des corps en mouvement (même si ces mouvements sont saccadés).



L'importance du corps : les femmes mi-nues du Naked Kiss ; les malades en hydrothérapie, dont le corps est systématiquement caché dans Shock Corridor ; les enfants handicapés du Naked Kiss

⁸⁵ La séquence n°3 la montre par exemple en train de danser mi-nue, dans le cadre de son « travail » (que Johnny ne trouve d'ailleurs pas très « respectable », cf la séq.1)

Cependant, cette façon de mettre le corps en évidence serait peut-être à la portée de nombreux cinéastes ; Fuller, lui, mettant en avant le corps, parvient également à faire sentir ce qui se joue *derrière* le corps, ou plutôt *dedans* : il traduit le passage de quelque chose dans un corps. Il y aurait ainsi dans ces deux films « *un corps excessif, essentiellement lié aux formes abondantes des acteurs (...) un corps qui parade en première ligne* », le corps évident des films, en apparence — mais, à un second niveau, celui du processus, un autre corps, changeant, « *un corps plus discret, réservé, mais nullement secondaire. Par sa capacité de diffusion, il dépasse la chair des acteurs, leur simple apparence, devient un pur effet. Ce corps a lieu au-delà des phénomènes visibles et sonores qui le fondent, il n'est pas donné a priori mais subtilement transformé par le flux du film. Abandonnant aux prises du temps, il se décline sous les modes du changement, de la durée, du devenir*⁸⁶. » C'est l'identité du corps qui est ici remise en question, le corps étant appelé à subir un changement fondamental.

« Relais des conflits », centre du processus, le corps se fait en réalité l'expression même du passage : l'un des types de plans que Fuller apprécie tout particulièrement dans ses films, c'est le plan de pieds. Si Fuller reste « *le poète du gros plan* », celui qui « *donne un relief insolite à des visages*⁸⁷ », si « *le corps de l'homme l'intéresse tout particulièrement, (...) la partie du corps qui l'intéresse encore plus est celle qui touche constamment au sol* », analyse Luc Moullet. Ce dernier conclut par un néologisme éclairant : « *nul doute, Fuller est philopode*⁸⁸. » C'est dans cette philopodie, cette manière de simplement filmer quelqu'un qui marche, *qui avance*, que se traduit l'idée de processus. Un jeune handicapé, dans *The Naked Kiss*, peine à marcher avec ses béquilles⁸⁹ ; Cathy, dans *Shock Corridor*, marche vers le téléphone⁹⁰ : Fuller, dans les deux cas, commence sur les pieds des personnages et remontent après vers leur tête ; manière, s'il en est, de subordonner l'esprit au corps. Quelque chose passe dans l'image et *se passe* pour le corps : le processus est ainsi entièrement pris en charge, signifié par la manière qu'a Fuller de filmer les corps.

⁸⁶ Fabienne COSTA, *Devenir corps – passages de l'œuvre de Fellini*, Éditions L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris, 2003, 4^{ème} de couverture : L'auteure parle ici de l'œuvre de Fellini, mais sa pensée nous a paru tout à fait applicable à ces deux films de Fuller, et à la façon dont ils mettent *processuellement* en jeu le corps, dont ils en remettent l'identité en question.

⁸⁷ Fabienne COSTA, *Ibid.*, page 97.

⁸⁸ Luc MOULLET, *Ibid.*, p. 92.

⁸⁹ *The Naked Kiss*, séquence 10 de notre séquençier (cf Annexes)

⁹⁰ *Shock Corridor*, séquence 29 de notre séquençier (un plan assez semblable se retrouve à la séquence 22, en une sorte de « rime visuelle »)



Un plan typique de Samuel Fuller, le « philopode » : filmer la marche, des pieds à la tête

- **Le corps, de l'écrit à l'écran**

Fuller est en cela bien plus cinéaste qu'écrivain. Car l'un des à-côtés intéressants de *Shock Corridor* est que, parallèlement à sa réalisation, l'auteur a tenu à écrire le film « en roman ». Il ne s'agit pas ici de porter un jugement de valeur un peu facile sur la production « écrite » du cinéaste, mais plutôt de mettre en évidence la différence fondamentale de traitement qui existe, chez lui, entre les mots et l'image, entre l'écriture du roman et la matière du film. — Si Fuller se définit lui-même comme « *un conteur*⁹¹ » (et l'expression peut être prise en plusieurs sens⁹²), ses images ne « conte » en tout cas pas la même histoire que ses livres. Procédons, afin d'éclairer notre propos, à une rapide analyse comparative de passages du roman et de passages du film (les deux œuvres étant d'ailleurs semblables, du point de vue de l'intrigue, certaines répliques du film se retrouvant parfois mot pour mot dans le roman⁹³). Si l'on prend la séquence des nymphomanes (n°17) et le moment correspondant dans le roman⁹⁴, copié ici :

« Le contact moite de toutes ces formes féminines était hallucinant. Des seins lui écrasaient la figure. Des bouches humides se collèrent à ses épaules comme des sangsues, lacérèrent son uniforme. Il sentit des dents se planter dans sa nuque, poussa un cri et cogna à l'aveuglette. Une femme jura. Une autre éclata de rire ; c'était une ravissante nymphomane aux cheveux ébouriffés. »

⁹¹ Samuel FULLER, *Ibid.*, p.12, « (...) je suis un conteur. »

⁹² cf la partie III), qui aboutira à la notion de « vérité » et de « fausseté », du « conte » fullérien.

⁹³ Nous n'avons pas pu avoir accès au texte original pour procéder à cette analyse. Comme elle ne constitue pas la base première de notre travail et n'est utilisée « que » pour produire une « preuve » supplémentaire à nos hypothèses, dans cette partie, nous comptons sur le talent du traducteur de l'œuvre écrite de Fuller, tout en reconnaissant l'apparente contradiction qu'il y a à commenter précisément un texte « traduit » en français.

⁹⁴ Samuel FULLER, *Shock Corridor*, Éditions Gallimard, Collection « Série Noire », Paris, 1963, page 67.

—*Il est à moi ! C'est moi qui l'ai vu la première ! »*

—*Non ! Non ! Il est à moi ! à moi !*

Johnny hurla de toutes ses forces.

Haletant, tirant, poussant à qui mieux mieux, les folles le firent tomber par terre. Elles arrachèrent leurs légers vêtements et l'étouffèrent sous leurs répugnantes nudités.

Suffoqué, Johnny sentit sa raison chanceler. »

Le traitement que la « mise en film » de cet événement opère est assez significatif : la tension, quasiment absente de l'écriture fullérienne, est omniprésente dans la séquence. Construite à la fois sur l'opposition entre une échelle de plan moyenne et le gros plan sur la poignée de porte, elle prend tout son sens dans l'*affrontement* des corps. Il y a d'abord le rapprochement presque hypnotique des femmes vers Johnny, et leur « incantation » « *Il est à moi... Il est à moi...*⁹⁵ ». Johnny apparaît dans le film comme un Ulysse qui échouerait à traverser le banc de sirènes et, si dans le roman, nous sommes « en » Johnny, si la focalisation est *interne*⁹⁶, — dans le film, nous ne sommes absolument pas dans un cadre subjectif. Fuller aurait en effet pu filmer des plans subjectifs de grosses bouches de femmes, à moitié décadrées, mais il choisit de jouer sur les corps, parvenant à mettre en scène un *recouvrement* du corps de Johnny. Johnny n'existe plus, en ce que son corps est submergé par les corps des autres femmes. L'effet produit par la séquence est ainsi bien plus puissant que celui ressenti à la lecture de l'extrait, et ce grâce au filmage des corps.

⁹⁵ « *He is mine... he is mine...* »

⁹⁶ selon la typologie littéraire de Gérard GENETTE, *op.cit.*



La tension, ici, « prend tout son sens dans la perspective de l’affrontement des corps » : Fuller met en fait en scène « un recouvrement du corps de Johnny »

Une autre séquence éclairante est la séquence n°37, qui correspond à la crise de folie de Johnny, et qui est une nouvelle fois traitée au moyen du corps filmique. Voici le texte du roman⁹⁷ :

« Ils n’auraient pas pu choisir de pire moment pour venir voir Johnny Barrett.

Il se débattait au beau milieu des affres de son cauchemar.

Assis sur un banc, la tête renversée en arrière, le visage convulsé, ruisselant de sueur, l’air hagard, il poussait des cris stridents. Personne ne lui prêtait la moindre attention, pas même les infirmiers. Ses hurlements se mêlaient au brouhaha caractéristique de « La Rue ».

Cathy voulut fermer les yeux, mais elle en fut incapable. Elle serait tombée si le docteur Cristo ne lui avait pas tendu le bras à temps.

Le corridor vacilla, scintilla, puis reprit son aspect normal.

Cathy était fascinée par le spectacle qui se déroulait devant elle, par cette étrange galerie où les natures mortes voisinaient avec des scènes de bataille, par ce musée fantomatique où des spectres gris voletaient, s’agitaient et jacassaient follement sous la rampe lumineuse du plafond qui semblait se prolonger à l’infini.

⁹⁷ Samuel FULLER, *op. cit.*, p. 149.

« *La Rue* », ce long couloir qui ne conduisait nulle part, était de nouveau en pleine activité.
Cathy ne voyait pas l'orage de Johnny, mais elle savait qu'il pleuvait à verse, puisque c'était lui qui l'affirmait... »



Donner corps à une illusion : la fin de Shock Corridor

L'opposition expliquée ici, entre « ce que voit » un personnage et « ce qui est » réellement, est marquée de manière à la fois beaucoup forte dans le film, mais également beaucoup plus ambiguë⁹⁸. C'est l'opposition entre un corps et le monde dans lequel il évolue, entre un réel qu'on pourrait dit « objectif » et un « réel subjectif », — entre ce que voit un corps, et ce que voient d'autres corps. Filmiquement, cela se traduit par l'opposition entre une surface (le visage de Johnny) et une profondeur (la perspective du couloir), entre ce qui est apparent (le couloir vu par tous) et ce qui est incorporé (le couloir que Johnny est le seul à voir) : le monde du film, ainsi, est comme *parasité* par le corps de Johnny. Johnny « se voit » lui-même dans le monde et dans le Corridor, en une brève image, qui flotte au fond du plan. Ce brouillage opéré par Fuller dans le film, brouillage *corporel*, en ce que la *matière* même du film est affectée,

⁹⁸ Nous commenterons d'ailleurs cette séquence, en dans notre II) 2), lors de la partie sur la notion de « corps-réceptacle »

semble plus signifiant que la parataxe littéraire : « *le corridor vacilla, scintilla, puis reprit son aspect normal.* » Donner *corps* à une illusion, voilà ce que Fuller mène à bien avec cette séquence de fin.

- **Précisions du concept : un processus d'*incorporation***

Ce qui fait conflit, au sein du processus, ce sont les rapports entre un corps et le monde dans lequel il évolue. Le monde (l'asile, Grantville) *modifie* en fait le corps en *faisant passer* quelque chose en lui : le corps (de Johnny, de Kelly) incorpore ainsi quelque chose qui lui était étranger, et qui va maintenant le constituer, ou « lutter » en lui avec ce qui s'y trouvait déjà. Nous parlerons donc d'un « processus d'incorporation », à l'œuvre tout le long de *The Naked Kiss* et de *Shock Corridor*, — idée qui est, du reste, décelable dans les thématiques mêmes du film. Si Fuller met à la fois le corps en évidence et filme le passage (par les plans « de pieds », notamment), le cinéaste semble également fasciné par la « profondeur » d'un corps, par le côté organique du vivant. Un corps est *réceptacle*, il a des rapports avec le monde qui le font ou rejeter, ou avaler des choses extérieures. L'incorporation est ainsi, par exemple et de manière apparemment triviale, la faculté de s'alimenter. Les plans qui insistent sur une personne *en train de manger* sont, après tout, assez peu courants au cinéma, mais figurent bien dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*. Les corps incorporent sans cesse : Pagliacci fait avaler puis mâcher du chewing-gum à Johnny⁹⁹, Kelly fait manger des billets de banque à Candy¹⁰⁰, Kelly boit de « L'Écume d'Ange¹⁰¹ » avec Griff, les repas des fous à la cantine sont filmés¹⁰² et, lorsque Johnny doit subir des électrochocs, il doit littéralement « gober » un bâton, que les médecins lui calent dans la bouche¹⁰³. Toute une présence sonore est également à même de « rentrer » dans les personnages, notamment dans le cas de Johnny, qui finit par se boucher les oreilles quand, toutes les nuits, son compagnon de chambrée Pagliacci chante¹⁰⁴. Les rapports de ces deux

⁹⁹ *Shock Corridor*, séquence 13.

¹⁰⁰ *The Naked Kiss*, séquence 21.

¹⁰¹ Liquide qui *circule* dans le corps, d'ailleurs : « *it goes down like liquid gold and comes up like slow dynamite* », dit Kelly (*The Naked Kiss*, Minutage : 7 min. 48 sec.)

¹⁰² *Shock Corridor*, séquence 11.

¹⁰³ *Shock Corridor*, séquence 30.

¹⁰⁴ *Shock Corridor*, séquence 23.

derniers sont d'ailleurs tout à fait singuliers, quant à cette idée d'incorporation de la folie : en effet, c'est parfois comme si la folie se transmettait *par le corps* : Pagliacci ne cesse d'être au contact de Johnny, et de le toucher (en le poussant, en le tapant dans le dos). Après ce contact physique, le personnage de Johnny Barrett apparaît comme *changé* à l'image¹⁰⁵, troublé, comme si quelque chose était passé en lui, dans son corps : autrement dit, comme s'il avait *incorporé*.



« Après ce contact physique, le personnage de Johnny Barrett apparaît comme *changé* à l'image, troublé, comme si quelque chose était passé en lui, dans son corps : autrement dit, comme s'il avait *incorporé*. »

A l'issue de cette première sous-partie, nous sommes ainsi en mesure d'affirmer que Fuller met en scène, dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, l'évolution d'un être, par un processus qui est perceptible par les conflits qui prennent *corps* dans l'image. Le corps de Johnny et de Kelly, parce qu'il est confronté à quelque chose (un extérieur, un environnement, des individus, etc.), est modifié progressivement : il *incorpore*

¹⁰⁵ *Shock Corridor*, même séquence.

progressivement le monde qui lui était extérieur. Il est dès lors possible de lire *Shock Corridor* et *The Naked Kiss* comme deux processus d'incorporation, qui donnent chacun lieu à des conflits : Johnny, incorporant son rôle de fou, crée une tension entre son « moi » premier, le journaliste, et le « moi » fou qu'il incorpore ; Kelly, en tentant d'incorporer son rôle de mère parfaite, crée une tension entre son passé, la prostituée qu'elle *est* encore, lorsqu'elle arrive à Grantville, et cette femme modèle qu'elle tente de devenir. Deux êtres en un se battent ainsi en un corps, donnant lieu à ce que nous appellerons désormais un processus d'incorporation.

II) L'incorporation : filmer le corps comme réceptacle

1) L'incorporation : délimitation et définition du concept

Lire *The Naked Kiss* et *Shock Corridor* comme des films mettant en scène un « processus d'incorporation », au cours duquel un personnage incorporerait des réalités jusqu'à être constitué par elles, implique une certaine conception du corps qu'il nous faut ici préciser (à un niveau macrostructural) afin de poser les bases de notre concept, que nous consoliderons ensuite par des analyses (à un niveau microstructural). Dans la perspective de manier des concepts pour parler d'un film, de l'idée véhiculée par ce film, il nous faudra nous « servir » de philosophes, mais pas de n'importe quelle manière : loin de plaquer leurs outils philosophiques sur une œuvre cinématographique, nous devons au contraire les évoquer pour les *utiliser*, parfois au risque de les « décentrer » quelque peu de leur objet premier. Pour Badiou comme pour nous, « *la philosophie ne permet pas de connaître le cinéma. C'est une relation vivante, concrète, une relation de transformation. Le cinéma transforme la philosophie (...) il transforme la notion même d'idée*¹⁰⁶. » — Dans cette perspective, prendre un « modèle d'intelligibilité » pour penser le corps chez Fuller paraît plus intéressant : il serait ainsi possible d'approcher l'idée du corps qu'exprime le film. Il s'agira donc moins « *de savoir si tel ou tel cinéaste a la « carrure métaphysique » (ou ontologique ou philosophique) ni de précipiter l'interprétation du film, mais de tenter d'évaluer le cinéma à l'aune d'une caractéristique particulière susceptible de donner substance à l'hypothèse de sa portée philosophique* », c'est-à-dire que, comme l'écrit Dominique Château¹⁰⁷, « *au lieu de recourir au surplomb d'un exposé philosophique, on part du cinéma lui-même* », afin de « *fournir à son étude des schèmes de réflexion* ¹⁰⁸. » Au terme de la recherche, l'idéal serait d'aboutir à l'idée que *Shock Corridor* et *The Naked Kiss* seraient des films porteurs de vérités philosophiques, d'aboutir à une conclusion « *inesthétique* » (définie par Badiou comme étant « *un rapport de la philosophie à l'art*

¹⁰⁶ Alain BADIOU, *Ibid.*, p.323.

¹⁰⁷ Dominique CHÂTEAU, *Cinéma et Philosophie*, Nathan Cinéma, Paris, 2003, p.25.

¹⁰⁸ Dominique CHÂTEAU, *Ibid.*, p.178.

qui, posant que l'art est par lui-même producteur de vérités, ne prétend d'aucune façon en faire, pour la philosophie, un objet », décrivant « les effets strictement intraphilosophiques produits par l'existence indépendante de quelques œuvres d'art.¹⁰⁹ ». Mais commençons d'abord par chercher et confronter aux films les « schèmes de réflexions¹¹⁰ » qui pourraient nous aider à définir comment il faut entendre le concept d'« incorporation ».

Le corps, dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, nous apparaît comme étant un corps-réceptacle, comme un corps qui incorpore des réalités du monde extérieur : l'incorporation est un processus, au cours duquel « quelque chose » entre dans un être pour y devenir corps, ce qui est à l'origine de conflits¹¹¹ : par exemple, dans le corps-réceptacle de Johnny se heurtent un « Johnny-journaliste » et *ce qui* est en train d'être incorporé au cours du film, un « Johnny-fou » ; le processus d'incorporation se résumant justement à cette évolution de conflits au cours du film. Puisqu'il s'agit de penser un « élément¹¹² » *a priori* mental (la folie de Johnny, les rêves des Kelly) devant entrer dans un corps-réceptacle pour à terme « devenir » corps, certains schèmes de réflexion philosophiques s'avèrent d'emblée inopérants : il serait impossible de penser l'incorporation avec un schème cartésien, résolument dualiste, qui énonce « *une grande différence entre l'âme et le corps, en ce que le corps, dans sa nature, est toujours divisible, et que l'esprit est entièrement indivisible*¹¹³ », et qui conclut à « *une distinction réelle entre l'âme et le corps*¹¹⁴ ». Descartes serait ainsi inapproprié, de même que Platon, mais pas forcément pour les mêmes raisons. Si la philosophie platonicienne est également dualiste, et en cela inopérante, il semble que sa façon de penser l'être et le paraître, de cliver les apparences du corps (fausses) et la vérité de l'esprit, aurait pu être pertinente à certains égards pour traiter les films. En effet, si l'on prenait *The Naked Kiss* « à la lettre » — c'est-à-dire en le considérant uniquement par ses dialogues — nous pourrions nous rapprocher de certaines des thématiques du film grâce à la pensée platonicienne du corps. Dans le film, la récurrence d'un certain « vernis » social servant à cacher l'une des entreprises les plus sordides, notamment à travers le personnage de

¹⁰⁹ Alain BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique*, Éditions du Seuil, Collection L'Ordre philosophique, Paris, 1998, p. 7.

¹¹⁰ Dominique CHÂTEAU, *Ibid.*, p.178.

¹¹¹ cf le I)2) de cette première grande partie.

¹¹² « quelque chose », « un élément », et autres synonymes approximatifs seront à terme, dans la prochaine partie(le II)2)), définis et regroupés sous le terme générique de « corporation. »

¹¹³ René DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, GF Flammarion, Paris, 1992, pp. 201-203.

¹¹⁴ René DESCARTES, *Ibidem*, p.198.

Grant (en apparence gentleman, en réalité pédophile), pousserait presque à imposer au film une lecture clivant « l'être » et « le paraître ». Le dualisme de certaines répliques amènerait également aux mêmes conclusions : par exemple, Griff, le shérif de la ville, ne cesse de considérer Kelly d'un œil méfiant, pensant toujours qu'il pourra percer à jour la « vraie » Kelly sous son apparence angélique : « *Je ne vois pas de cicatrices de guerre* ¹¹⁵ », lance-t-il, ou, lors d'une autre séquence : « *Ton visage peut tromper beaucoup de gens... mais pas ton corps.* ¹¹⁶ » Cependant, cette lecture (qui du reste est possible) nous apparaît comme réductrice, en ce qu'elle privilégie le commentaire du « contenu » du film à un commentaire qui allierait « contenu » et « forme », considérant ainsi le film en son entier.



Les apparences contre la vérité de l'être : Griff, le personnage « platonicien » du Naked Kiss, en ce qu'il juge les apparences trompeuses :
« Je ne vois aucune blessure de guerre. »

L'incorporation, qui est « l'action de faire entrer (un élément) dans un tout » — « incorporer » étant « faire qu'une chose fasse corps avec une autre ¹¹⁷ » — doit pouvoir prendre en compte le fait que tout « élément » soit de l'ordre du corps et non de « l'esprit » : le concept ne peut donc se concevoir à partir d'un dualisme. Séparer

¹¹⁵ *The Naked Kiss*, minutage : 10 min. 05 sec. : « *I see no battle scars...* »

¹¹⁶ *The Naked Kiss*, minutage : 24 min. 49 sec. : « *Your face can fool a lot of people...but not your body.* »

¹¹⁷ Alain REY (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, , Tome II, éditions Le Robert, p.1913.

« l'âme » du « corps » est tout à fait étranger à Fuller¹¹⁸, qui pratique un cinéma « où l'on ne permet jamais à ce qui est physique de ne pas devenir intellectuel, et vice versa¹¹⁹ », un cinéma où il ne saurait y avoir de « corps » et d'« esprit » séparés, — où « l'âme n'est qu'un mot pour quelque chose qui appartient au corps¹²⁰ ». Les personnages ont des « muscles de la tête¹²¹ », comme le dit Johnny : corps et esprit s'interpénètrent mutuellement.

La pensée, chez Fuller, est ainsi à aborder à un niveau corporel. Quand ses personnages *croient* (quand Johnny *croit* mettre à distance sa folie en la jouant ; quand Kelly *croit* que Grant est l'homme idéal), ils ne croient pas par l'esprit, ils ne raisonnent pas : ils croient *par le corps*. Toute croyance en devient ainsi une « pensée du corps », un élément *incorporé*, ce qui la rapprocherait plus de la conception de l'incorporation chez Bourdieu : « La croyance pratique n'est pas un "état d'âme" ou, moins encore, une sorte d'adhésion décidable [sic] à un corps de dogmes et de doctrines instituées (les "croyances") » écrit le sociologue¹²², « mais, si l'on me permet l'expression, un état de corps. » Ce ne serait donc pas l'esprit qui acquiesce à une pensée, — mais la pensée qui devient corps sans même recevoir l'assentiment de l'esprit. A aucun moment, Johnny n'a vraiment le contrôle de ce qui se passe *en lui*, l'incorporation de son rôle de fou se passant en deçà de sa conscience¹²³. Même si ce dernier dit à Cathy qu'elle fait trop de manières, que « tout ce qu'[elle] a à faire, c'est de jouer [son] rôle !¹²⁴ », il n'a en réalité aucune prise sur ce qu'il croit être un « état d'âme », — et qui est, en fait, un « état de corps » : son « rôle » de fou, à terme, est bien incorporé. C'est que le corps, dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, est à penser comme un réceptacle d'« états », de croyances incorporées : Johnny et Kelly incorporent des réalités auxquelles ils croient (la folie pour Johnny, par exemple), réalités qui, à terme, les constituent.

¹¹⁸ Nous voulons dire que le concept « d'âme » ne prend qu'imparfaitement avec les films de Samuel Fuller, sans forcément nous perdre dans des considérations philosophiques sur ce que pourrait être « l'âme au cinéma », ou pire, « l'âme du cinéma », etc... A l'inverse de Fuller, et toujours dans cette optique, « l'âme » chez un cinéaste comme Bergman (par exemple) apparaîtrait sans doute comme un concept plus pertinent (de par la façon de cadrer un visage au plus près, de sembler scruter « derrière » lui, etc...)

¹¹⁹ Serge DANEY, *Ciné-journal – volume 1, 1981-82, op.cit.*, p. 171.

¹²⁰ Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Le Livre de Poche, LGF, Paris, 1983, p. 48.

¹²¹ *Shock Corridor*, minutage : 54 min. 56 sec., « (...) muscles in my head, Doc ? »

¹²² Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 115.

¹²³ Ce point sera plus précisément abordé dans notre Partie II, I), sur la négativité du processus.

¹²⁴ *Shock Corridor*, minutage : 4 min. 17 sec. : « Oh, come on, Cathy ! All you have to do is playing your part ! »

Cette mise au point philosophique appliquée au cinéma est l'endroit pour préciser que nous souhaitons analyser les films sous l'angle d'une incorporation, — et non d'une *incarnation* : il ne s'agit pas d'une idée qui vivrait dans la chair, gardant de son immatérialité ; ici, tout est à penser en *physique*. Lorsque Michel Henry parle du corps et de « l'incarnation », il met en place une certaine typologie qui exclut qu'on y place Fuller. Pour Henry, il y aurait trois corps : d'abord, « *le corps comme entité biologique, le corps vivant* » ; mais aussi « *le corps transcendant* », qui serait « *au dessus du corps biologique* », et contiendrait « *une expérience originaire qui ne peut être déduite du corps vivant : celle de l'incarnation* » ; et enfin, ce que Michel Henry appelle « *le corps transcendantal* », qui serait « *le point le plus originel de l'expérience subjective* », et appartiendrait « *à une région ontologique radicalement différente qui est celle de la subjectivité absolue.* » Ce corps transcendantal serait comme une idée entièrement pure, renfermée sur elle-même au sein d'un corps, un corps « *sans sensation* » ou « *avant toute sensation* », qui « *met à distance les sens*¹²⁵. » Fuller, si l'on appliquait ces schèmes de Henry à son film, serait plutôt le cinéaste du premier corps, du « corps biologique », en ce qu'il ne « *met [pas] à distance les sens* », et où c'est au niveau du corps, de la peau même, que se révèle un être. C'est la peau qui importe : Grant, par exemple, le pédophile camouflé derrière ses airs de gentleman, est parfois maquillé et éclairé à l'excès, si bien que sa peau semble *briller* ; comme si, précisément, le vernis social dont il se recouvrait se donnait à lire à travers son corps. Incorporation donc, et non pas incarnation, Fuller privilégiant l'immanence du corps à toute « transcendance » et toute « ontologie. » Enfin, il est évident que nous tentons de cerner ici une représentation du corps, et qu'« *un corps humain de cinéma n'est pas un corps, mais une entité incorporelle qui se présente à nous avec certaines qualités anthropomorphes*¹²⁶ » : pour nous, Fuller ne donne pas à son public un « corps humain » mais une représentation, certes incorporelle, mais qui véhicule néanmoins, par un détour cinématographique, une idée du corps bien plus *nette* que ce que la simple vue d'un corps humain « vrai » pourrait provoquer.

¹²⁵ Benard ANDRIEU, *Le corps dispersé – Histoire du corps au XXème siècle*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1993, pp. 305-308.

¹²⁶ Laurent JULLIER, Bernard ANDRIEU, « Un corps de cinéma. Comme les autres et comme aucun autre », avant-propos au dossier de *Corps* n°9 « Un corps de cinéma » CNRS éd., avril 2011



« C'est la peau qui importe : Grant, par exemple, le pédophile camouflé derrière ses airs de gentleman, est parfois maquillé et éclairé à l'excès, si bien que sa peau semble briller ; comme si, précisément, le vernis social dont il se recouvrait se donnait à lire à travers son corps. »

L'incorporation est à penser, avec Bourdieu et Nietzsche, comme l'une des opérations primordiales d'un corps pour s'adapter au monde dans lequel il évolue. Il n'y a pour ainsi dire pas de monde avant qu'un corps ne l'incorpore : « *avant le corps, pas d'ordre, pas de rapports, pas de texte, le monde est alors le comble de la multiplicité (...), un chaos*¹²⁷. » Et « *le corps, ce sont les instincts ou pulsions qui, interprétant la réalité, la constituent*¹²⁸ » : ainsi, c'est dans le corps même que se créerait la « réalité », par une incorporation. Cette « *logique de l'incorporation* » est donc bien « *la logique même du vivant de manière générale : la vie est à cet égard fixation de préférences fondamentales qui opèrent un traitement, un tri de l'expérience en recherchant certaines situations, certains arrangements, et en en rejetant d'autres, — qui, en d'autres termes, interprètent la réalité d'une manière particulière*¹²⁹. » Ces « *préférences fondamentales* », c'est ce que nous avons parfois appelé au cours des pages précédentes « *éléments* », « *choses* », « *réalités* », ou ce que Bourdieu nommait « *états de corps* », — autrement dit, *ce qui est incorporé et constitutif d'un corps*, du

¹²⁷ Éric BLONDEL, *Nietzsche, le corps et la culture*, P.U.F., Paris, 1985, p. 282.

¹²⁸ Éric BLONDEL, *op.cit.*, p. 282.

¹²⁹ Patrick WOTLING, *La philosophie de l'esprit libre*, Éditions Flammarion, Collection Champs-Essais, Paris, 2008, p. 38.

corps de Kelly, ou de celui de Johnny, et qui sera défini sous le terme de « corporation », afin de nous permettre de *saisir* dans les films la façon dont Fuller « *fait du corps un réceptacle et un medium aux fonctions multiples (...) qui évoque la chair, le charnel dans son association à l'esprit* ¹³⁰. » Toute réalité incorporée « *[assurant] la présence active des expériences passées qui, déposées en chaque organisme sous la forme de schèmes de perception, de pensée et d'action, tendant à garantir la conformité des pratiques et leur constance à travers le temps* ¹³¹. », et produisant, pour le corps, « *un passé qui survit dans l'actuel et qui tend à se perpétuer dans l'avenir* ¹³² », ce corps-réceptacle sera bien à penser comme un lieu de conflits *filmiques*, en ce que les « *expériences passées* » déjà présentes dans le corps entrent en lutte avec l'actuel, avec *ce qui* tente d'entrer en Kelly et Johnny. Il s'agira maintenant d'analyser ces luttes du corps à un niveau microstructural, celui des films, afin de donner un contenu à cette forme théorique du processus d'incorporation, en tentant de montrer comment, dans les films, Fuller fait du corps un réceptacle ¹³³, — un réceptacle qui à la fois reçoit le monde, et qui est à même, une fois ces valeurs incorporées, de le voir différemment ¹³⁴.

¹³⁰ Andréa GRUNERT (dir.), *CinémAction n°121 – Le corps filmé*, Éditions Corlet, Paris, 2006, p.14.

¹³¹ Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique*, *op.cit.*, p.88.

¹³² Pierre BOURDIEU, *Ibid.*, p.91.

¹³³ cf Partie I, II)2)

¹³⁴ cf notre Partie II.

2) Schéma général : la théorie de l'incorporation appliquée aux films

Après avoir défini le processus d'incorporation au niveau de la macrostructure des films, il s'agit à présent de le cerner au niveau de sa microstructure. Pour des raisons de place et de concision du propos, suivre les films séquence après séquence, pour déterminer l'évolution de différents paramètres filmiques, s'avère impossible. Cerner microstructuralement le processus d'incorporation impliquera donc des « coupes », des choix de certains moments-clés, qui seront ensuite à replacer dans le mouvement général du processus, celui du changement progressif du corps de Kelly ou de Johnny. En cela, nous suivrons une démarche semblable à l'approche bergsonienne de la durée (que le philosophe pense d'ailleurs à partir du cinéma¹³⁵) : obligés de procéder artificiellement pour aborder le mouvement, nous devons « *extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel, abstrait et simple, (...) le mettre dans l'appareil, et reconstituer l'individualité de chaque mouvement particulier par la composition de ce mouvement* »¹³⁶. » Ainsi, « *nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe (...) et il nous suffit alors de les enfiler le long d'un devenir abstrait (...) pour imiter ce qu'il a dans ce devenir lui-même* »¹³⁷. » Même si la pensée de Bergson n'est pas exempte de jugements de valeurs sur ce mécanisme¹³⁸, elle illustre ici la possibilité que nous avons de cerner le processus d'incorporation, en reconstituant un « *devenir abstrait* » (le processus d'incorporation dans *Shock Corridor*) à partir de « *vues quasi instantanées sur la réalité qui passe* » (des séquences précises de *Shock Corridor*). En faisant fonctionner notre analyse selon cette logique de « *cinématographique intérieur* », nous pouvons aborder le processus cinématographique.

Il y a des séquences du *Naked Kiss* et de *Shock Corridor* où, par les figures filmiques employées, la porosité du corps des personnages au monde extérieur est signifiée. C'est par une dualité naissant dans l'image entre un corps et ce contre quoi il

¹³⁵ En comparant notre mécanisme de connaissance au mécanisme cinématographique.

¹³⁶ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, op.cit., p.209.

¹³⁷ Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, op.cit., p.305.

¹³⁸ « Abstraire » le mouvement comme le ferait ce type de connaissance ne donne pas accès, pour Bergson, à quelque chose comme « la vie », la vérité de l'instant, etc.

lutte que Fuller donne l'idée d'un processus d'incorporation. Néanmoins, comme ce mode du filmer se fait *sur la durée*, est de l'ordre du *progressif*, et que, comme nous l'avons déjà relevé, « un progrès *ne saurait coïncider avec* une chose¹³⁹ », il nous faut un outil supplémentaire d'analyse pour « saisir », abstraitement, *ce qui* est dans le corps-réceptacle et *ce qui* est incorporé, et ce afin de penser la dualité du corps. En fait, il nous faut concevoir ce corps presque comme une coquille, apte à incorporer des « *préférences fondamentales* » (pour Nietzsche), des « *états de corps* » (pour Bourdieu), des « *éléments* » qui, à terme, le constitueront (comme autant de croyances, pensées, manières d'être, etc...). Regroupons toutes ces notions sous le terme générique de « **corporation.** » — Pour en donner une définition, nous pouvons dire qu'une « corporation » est un « *ensemble homogène* de croyances, de préférences, d'états ou de réalités, qui ne prend sens que dans un corps. » Cet outil d'analyse nous permettant de ramener une multiplicité à une unité, il est dès lors possible de dire que *Shock Corridor* raconte l'histoire du corps de Johnny, corps-réceptacle, qui contient au début du film la **corporation « Johnny-journaliste »** (l'ensemble des croyances, préférences, états ou réalités qui correspondent à « Johnny journaliste »). Au début du film, il n'y a ainsi aucun conflit : l'équation « un corps = une corporation » correspond à un équilibre. Mais ce corps, une fois placé dans un environnement hostile, va subir une incorporation¹⁴⁰ : **une autre corporation, « Johnny-fou »**, est peu à peu incorporée par le corps de Johnny. Dès lors, tout le film peint le processus de conflits qui est à l'œuvre au sein d'un corps. Et ce n'est que lorsqu'il y a de nouveau **équilibre**, que lorsque l'on revient à **l'équation « un corps = une corporation »**, que les conflits cessent : pour *Shock Corridor*, cela correspond à l'oubli de la corporation « Johnny-journaliste » (cf II)1)), et à la « victoire » de la corporation « Johnny-fou », qui occupe désormais le corps-réceptacle de Johnny Barrett, devenu catatonique. — Dotés de ce nouvel outil, nous pouvons « découper » abstraitement l'incorporation en trois étapes, dont celle du milieu représenterait le *processus d'incorporation* à proprement parler, le moment de dualité.

¹³⁹ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 209.

¹⁴⁰ Ou « in-corporation », si l'on veut compliquer encore plus notre terminologie.

Ainsi :

- la **première étape** est « l'avant incorporation », le moment où l'équation « un corps = une corporation » est vérifiée, — où, dans *The Naked Kiss*, par exemple, le corps-réceptacle de Kelly = la corporation « Kelly-prostituée » (ou « Kelly-passé »), où Kelly est encore *une*, avant qu'elle ne change d'environnement et que ne commence ...
- ... la **seconde étape**, qui est le *processus d'incorporation*, le moment où Kelly devient *duelle* : placée dans Grantville, elle s'incorpore l'image d'une Kelly vivant sereinement avec Grant (la corporation « Kelly-futur »), alors qu'elle a encore en elle son passé de prostituée (la corporation « Kelly-passé ») ; cette étape est celle de la dualité d'un corps et des conflits qui s'y jouent, aboutissant...
- ... à la **troisième étape**, qui est celle du « retour à l'équilibre », le moment où de nouveau, le corps revient à son unité première : « un corps = une corporation ». — Notons tout de suite que cette unité restaurée du corps est bel et bien présente dans les deux films, avec cependant une nuance : Johnny, lui, devient fou, c'est-à-dire que l'une de ses deux corporations « l'emporte », — Kelly, quant à elle, serait plus dans un corps « dialectique », en ce qu'à la fin du film, elle dépasse ses deux corporations : elle n'est ni tout à fait une prostituée, ni tout à fait une mère de famille modèle, mais un corps dans l'entre-deux, qui réussit le paradoxe d'être à la fois mélangé et *uni*¹⁴¹.

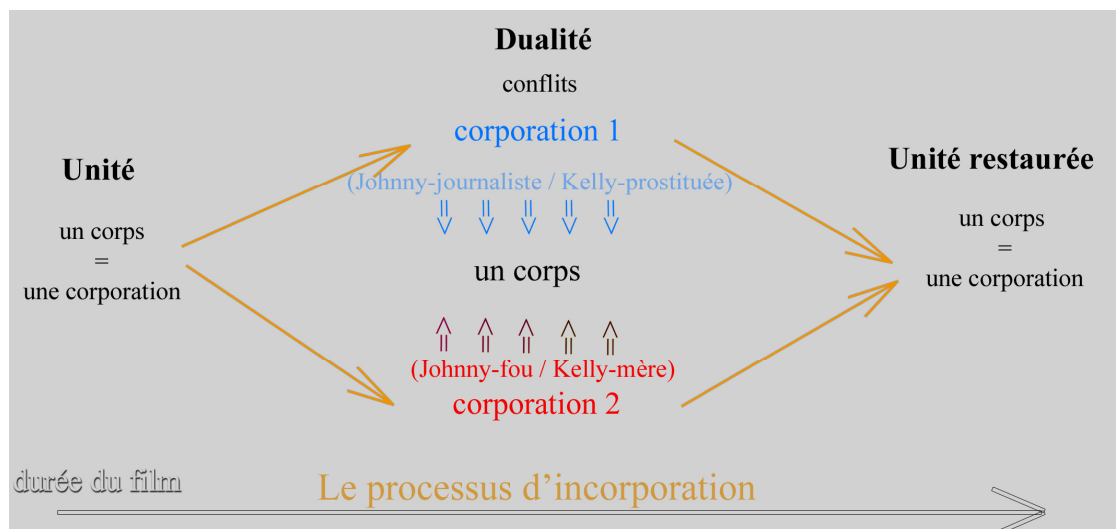


Schéma général du processus d'incorporation dans les deux films

¹⁴¹ Cette idée sera développée dans la Partie II, quand nous déploierons plus précisément les modalités filmiques du processus, pour chacun des deux films.

Le reproche que l'on pourrait faire à une telle analyse est de parler de quelque chose qui « n'existe pas », — et en effet, nos outils conceptuels ne correspondent à rien de proprement « filmique ». Ils ne sont que des moyens pour penser le *processus* à l'œuvre au cœur d'un film, pour « *montrer comment [le film] nous convoque à telle idée dans la force de sa perte* ¹⁴² », pour « *indiquer ce qu'il pourrait y avoir, outre ce qu'il y a* ¹⁴³. » *Shock Corridor* (sur lequel nous allons désormais mettre l'accent, afin de nous concentrer sur *un seul* processus pour y appliquer nos outils d'analyse) raconte bel et bien une « *perte* », celle de l'identité première de Johnny Barrett. Sélectionnons des séquences-clés du film, celles où cette dualité entre un corps-réceptacle et ce qu'il y a autour se donne à voir, par le traitement filmique, et replaçons ses séquences le long du « devenir abstrait » du film, de l'idée de processus d'incorporation. Prenons les séquences 7, 8, et 9 de notre séquencier¹⁴⁴, qui constitueront notre première analyse ; à laquelle nous comparerons ensuite les séquences 28, 29 et 30, qui aboutissent à la séquence d'électrochocs de Johnny, et dans lesquelles nous percevons *filmiquement* une évolution du corps et de son rapport au monde¹⁴⁵.

Les séquences 7, 8, et 9 correspondent à la première nuit de Johnny dans l'asile : ce dernier a réussi à se faire interner. Il fait cependant des cauchemars (séquence 7), lors desquels Cathy, sa fiancée, lui murmure des paroles étranges, le rêve de Johnny apparaissant en surimpression à l'image. Dans la séquence 8, deux infirmiers parlent du cas de Johnny, pendant que Cathy, cachée, les espionne. Nous passons à la séquence 9 : Cathy est maintenant avec les deux complices de Johnny, Swanee et Fong, qui ne doutent absolument pas de la réussite future du journaliste... contrairement à la jeune femme.

Ces trois premières séquences marquent, dans notre schéma du film, la transition entre l'unité et la dualité, le passage de la première à la seconde étape : Johnny est entré dans l'asile et, à présent, c'est, si l'on veut, l'asile qui « rentre » en lui. Selon notre terminologie, c'est la corporation « Johnny-fou » qui se constitue, et qui tente de s'immiscer dans le corps-réceptacle du personnage, où se trouve déjà « Johnny-

¹⁴² Alain BADIOU, *Ibid.*, p.162.

¹⁴³ *Ibid.*, p.162.

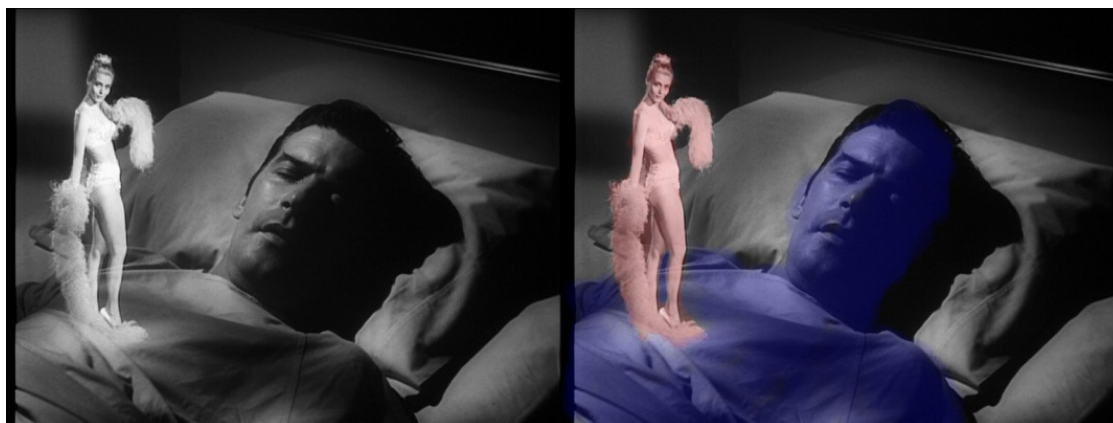
¹⁴⁴ Numérotées assez arbitrairement, en ce qu'il serait également possible de les séparer en « deux séquences », voire de ne pas les séparer du tout, à cause du « raccord-carnet » que Fuller emploie, à 18 min. 40. (ces trois séquences vont de 16 min. 04 sec. de film à 19 min. 37 sec. de film)

¹⁴⁵ Ces séquences, ainsi que les principales analyses du mémoire, peuvent être visionnées sur le DVD joint à ce mémoire (nous signalerons toujours en notes, quand ce sera le cas. Étant classées par ordre d'apparition dans le mémoire, les séquences 7, 8, 9, puis 28, 29, 30 sont les premières du DVD).

journaliste » ; et cela, Fuller le signifie filmiquement. Il le signifie en mettant en place une *dialectique de la surface et de la profondeur*. Le cinéaste notait lui-même qu'« *en surface, Shock corridor était une histoire de meurtre mystérieux* ¹⁴⁶ », ce qui impliquait qu'il y ait, sous la surface, quelque chose de *profond* et de beaucoup plus insidieux : au-delà de l'enquête de Johnny Barrett, l'histoire d'une folie qui s'immisce peu à peu dans un être. Ce qui a lieu dans ces séquences,, c'est l'opposition entre le rôle que Johnny *croit* seulement jouer (le rôle « de surface », qui, étant en surface, pourrait ainsi être « mis à distance »), — et le fait que ce rôle est en fait, à terme, *incorporé* (il glisse dans la « profondeur »). La séquence 7 correspond, comme nous l'avons dit, à la première nuit de Johnny dans l'asile : cela signifie que, pour la première fois, Johnny est placé dans un environnement étranger, à partir duquel il va se mettre à incorporer quelque chose qui n'était pas « lui », lui le « journaliste ». Pour signifier ces conflits entre le corps et de qui lui est extérieur, Fuller fait le choix filmique — apparemment incongru — de représenter le rêve en surimpression. Le corps de Johnny apparaît ainsi assailli par des éléments étrangers à lui : autour du corps du personnage, dans un espace sombre, apparaît soudain une surimpression très claire de Cathy, habillée en danseuse, surimpression qui vient briser les tons sombres de l'image. Jurant et contrastant avec la noirceur de l'espace, cette image de Cathy est comme étrangère à Johnny, de par sa couleur, et également de par ses propos : cette « Cathy » ne semble pas être « la vraie » Cathy, elle apparaît plus sournoise, émettant notamment de nombreux doutes sur le projet de Johnny : « *Tu étais un amant sain... jusqu'à ce que tu lances dans cette folie...* ¹⁴⁷ » Selon notre terminologie, l'image met ici en scène la *dualité* et la lutte entre deux corporations : la corporation « Johnny-journaliste », dans le corps de Johnny, et quelque chose de naissant, encore en surimpression, une seconde corporation, celle de « Johnny-fou », qui tente d'*entrer* dans le corps du personnage.

¹⁴⁶ Samuel FULLER, *Un troisième visage*, op.cit., p.478 .

¹⁴⁷ « *You were a healthy lover... until your started this crazy idea...* »



Début de la dualité :
Luttes des corporations pour
un corps

Corporation "Johnny-journaliste"
Corporation "Johnny-fou"

S'il y a bien tentative d'entrée, c'est parce que Fuller fait du corps de Johnny un réceptacle : Cathy susurre d'entrée que « *[sa] bouche est un tunnel de plaisir*¹⁴⁸ », donnant métaphoriquement cette idée d'un corps appelé à *recevoir*, cette idée d'un passage entre un corps et son extérieur. Le cinéaste met également l'accent sur les organes de la perception (yeux, oreilles), qui sont précisément les moyens d'entrée dans un corps. S'allongeant sur Johnny, Cathy se met par exemple à lui gratter l'oreille, et celui-ci *réagit* : il tique. Une profondeur se crée alors dans l'image, sur les yeux : Fuller, pour les mettre en avant, raccorde de manière brutale sur eux, mais *sans pour autant couper la surimpression*. Cette « brutalité » du raccord contient en fait deux idées : tout d'abord, celle que la « corporation Johnny-fou » est autonome par rapport à « Johnny-journaliste », qu'il y a *dualité* entre ce qui se trouve surimpressionné et ce qui se trouve être *corps* dans l'image. Ensuite, qu'une profondeur se crée, qu'il y a déjà un *rapprochement* brutal de la corporation « Johnny-fou » vers le corps de Johnny : comme si, précisément, cette image de Cathy se rapprochait de Johnny pour s'incorporer en lui.

¹⁴⁸ « *My mouth is a lush tunnel* »



Un raccord malgré la surimpression : les organes de la perception comme « les moyens d'entrée de la nouvelle corporation dans Johnny »

3) Premières approches : le corps-réceptacle de Johnny Barrett dans *Shock Corridor*

La profondeur du corps-réceptacle est la condition nécessaire à l'incorporation. Or, Johnny est persuadé de simplement « jouer un rôle », d'être une simple surface de folie au milieu des fous. Et tout l'intérêt de la séquence 7 était précisément d'opposer une surface (la surface de Johnny, sur laquelle l'image de Cathy, littéralement, *marche*, puis *s'allonge*) et une profondeur (la profondeur qui se crée dans l'image, notamment par ce raccord brutal, dont nous venons de parler.). Mais nous sommes encore au tout début du film, et par conséquent, les conflits du corps commencent à peine : si le rôle (la surface) que Johnny se crée est appelé à rentrer en lui, à être incorporé, — il n'est encore pour l'instant qu'un rôle de surface, qu'une corporation « en constitution » : l'image de Cathy apparaît mais n'est en effet pas encore *corporelle*, la surimpression tendant à faire de ce second pôle de l'image, de la seconde corporation, quelque chose de volatil, et de transparent. Ce procédé produit en fait une espèce d'*objection* dans l'image : Johnny parle à une Cathy qui est par-dessus lui, et qui s'oppose à lui dans ses propos : c'est comme un champ-contrechamp mais *dans* l'image, deux corporations se disputant le corps de Johnny Barrett, quant à lui occupé par l'une d'entre elles. C'est Johnny-fou, encore en surface, — *contre* ce qui est profondément *ancré* dans le corps de Johnny, le Johnny-journaliste qui n'aura de cesse, durant le film, de tenter de résister, de lutter, selon ce motif de lutte processuelle : « *Mon désir s'amplifie et retombe comme une fièvre* ¹⁴⁹ », dit le journaliste, à moitié endormi, et à moitié lucide. Avant de passer à la séquence 8, qui décline également cette dialectique de la profondeur et de la surface, mais avec d'autres personnages (que nous pourrions appeler les « satellites » du corps de Johnny), notons que ce n'est pas l'unique occurrence de ce procédé de surimpression dans *Shock Corridor*. Fuller filme en effet de nouveau Johnny en train de faire des cauchemars, lors de la séquence 12, et exactement selon les mêmes modalités (l'image de Cathy, en surimpression, marche sur le corps de Johnny). Seulement, si le cadre est le même, la séquence a bel et bien subi une *évolution* : le *processus* d'incorporation se donne ici à lire dans les infimes différences qui existent entre deux séquences en apparence semblables. Si Cathy, dans la séquence 7, disparaissait brutalement, au réveil

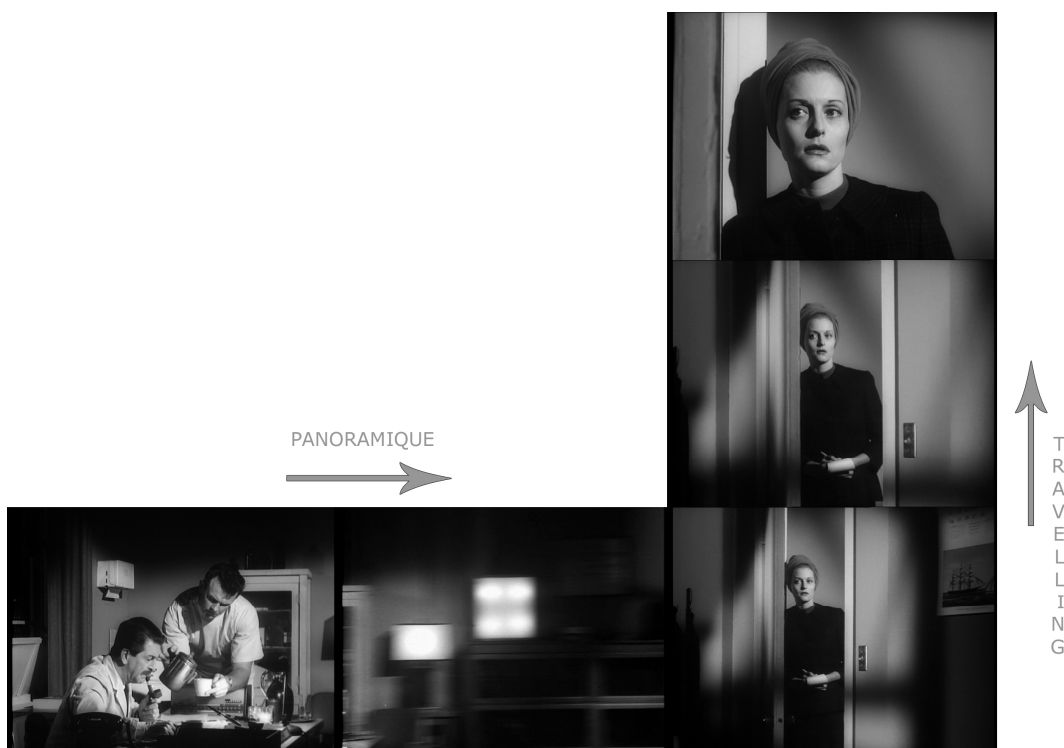
¹⁴⁹ « *My desire goes up and down like a fever* »

de Johnny, — dans la séquence 12, la Cathy fantomatique disparaît en un *lent fondu*, comme si elle s’immisçait en silence en Johnny, comme si la corporation « Johnny-fou », peu à peu, *s’incorporait* sans qu’il s’en rende compte.



L'évolution du processus, dans le second rêve de Johnny : « cette fois, Cathy, qui apparaît, disparaît peu à peu en un lent fondu, comme si précisément, elle s’immisçait en silence en lui, comme si elle s’incorporait. »

Durant la séquence 8, immédiatement après le rêve de Johnny, nous découvrons Cathy, qui écoute des médecins discutant du cas du « malade ». Première idée de profondeur, à un niveau narratif : la jeune femme enquête *sur* l’enquête de Johnny, selon une logique de double fond. La jeune femme, jouée par Constance Towers (qui sera la Kelly du *Naked Kiss*), est de manière systématique présentée comme celle qui perçoit dès le début du film le danger que recèle le fait de « jouer un rôle », comme celle qui a senti la possibilité de l’incorporation : systématiquement, elle est donc celle que Fuller filme dans la *profondeur*. Elle est en cela filmée selon une modalité différente des deux complices de Johnny, Fong et Swanee, qui nient toute possibilité de danger pour Johnny : eux, sont les corps « de surface », et donc cadrés systématiquement sur une ligne *horizontale*, dans des compositions accentuant cette idée de surface. Ainsi, dans la séquence 8, les deux internes qui parlent de Johnny sont cadrés en plan fixe, avant que d’un panoramique, Fuller déplace le cadre sur Cathy, puis opère un brusque travelling avant sur son visage. L’opposition entre une surface (le rôle que Johnny joue serait simplement « à distance de lui ») et une profondeur (le corps peut incorporer le monde qui lui est extérieur) gagne ainsi jusqu’aux modalités de filmage des personnages eux-mêmes, qui en deviennent des sortes de « satellites » du corps de Johnny Barrett.



« La jeune femme (...) a senti la possibilité de l'incorporation : systématiquement, elle est donc celle que Fuller filme dans la *profondeur* »

La séquence 9 débute par un raccord sur le carnet de Cathy, qui se trouve alors mise en présence de Swanee et Fong, les « complices » de Johnny, qui ne croient pas à la possibilité d'une incorporation, par Johnny, de son rôle de fou. De nouveau, mêmes modalités de filmage des corps : Fuller passe de Cathy qui lit son carnet à un espace plus large, il *ouvre* l'espace par un mouvement inverse, un travelling arrière qui en accuse l'artificialité. Swanee et Fong, l'un et l'autre entourant Cathy (sur une ligne horizontale), eux-mêmes surveillés par Freud et Jung derrière, les photos-portraits créant un autre motif horizontal, interprètent les paroles de Cathy : « *Cela veut dire que je suis un bon professeur et Johnny, un élève brillant* », dit Fong. Cathy n'est pas convaincue, et fait part de ses inquiétudes. Swanee répond : « *Vous avez raison, c'est quelque chose dont il faudrait se soucier*¹⁵⁰... et est coupé ; par un faux-raccord étonnant, qui prend *dans le mouvement* un travelling avant sur le visage inquiet de Cathy, amenant dans cette nouvelle profondeur ce mot de Fong : « *Au contraire...*¹⁵¹ » ... Le « contraire », ici, c'est le mot de la séquence dans lequel se cristallise le hiatus, la dualité qui existe entre Cathy et les médecins, entre une profondeur et une surface, —

¹⁵⁰ « *You're right, that is something to worry about...* »

¹⁵¹ « *On the contrary* »

entre la vérité de l'incorporation et la fausseté du rôle qui à terme, de rôle joué, deviendra rôle incorporé. Le rôle de fou de *Shock Corridor* ne pouvait être un « *état d'âme* », comme le disait Bourdieu¹⁵² ; il deviendra un « *état de corps* ».



Nouvelle opposition de la surface et de la profondeur : Fuller « ouvre l'espace par un mouvement inverse, un travelling arrière qui en accuse l'artificialité. »

Les « défauts » filmiques que Fuller se permet, jugés défauts par rapport à une esthétique « classique », sont en fait, comme nous l'avons vu, mis au service d'une façon de filmer qui privilégie *l'opposition*, la dualité, — qui tend à « [monter] et [descendre] comme une fièvre¹⁵³ » tout le long du film, rythmée par des conflits incessants. Le second bloc de séquence à analyser (28, 29 et 30), parce qu'il est situé plus loin dans le film, voit une évolution de la relation du corps de Johnny au monde extérieur. Il raconte les suites de l'une des (nombreuses) visites de Cathy à Johnny¹⁵⁴, qui se passe assez mal : Johnny commence alors à croire que, *comme pour le Johnny de*

¹⁵² Pierre Bourdieu, *Ibid.*, p.115.

¹⁵³ « *My desire goes up and down like a fever* », dit Johnny, dans la séquence 7.

¹⁵⁴ Visites dont les changements infimes, de l'une à l'autre, donnent également à sentir, par contraste, le processus qui est à l'œuvre pour Johnny : une fois blessé (séq. 19), une fois énervé (séq. 28), une fois radieux (séq. 33), Johnny apparaît comme étant en permanente *métamorphose*.

son rôle (« Johnny-fou »), Cathy est *réellement* sa sœur. Il la repousse donc violemment lorsque cette dernière tente de l'embrasser. Apeurée, Cathy reçoit un appel de Swanee, et lui explique qu'elle a accepté que Johnny subisse un traitement par électrochocs. Alors que Swanee se met à la réprimander suite à cette mauvaise décision, Cathy fond en larmes, et lui explique la situation. Swanee, apprenant que Johnny prend *vraiment* Cathy pour sa sœur, se laisse tomber sur sa chaise. Johnny subit ensuite la séance d'électrochocs. Ce que raconte ces trois séquences, c'est le moment du « trop tard », celui où l'incorporation est trop avancée pour pouvoir y faire quoi que ce soit, celui où ni Cathy ni Swanee ne peuvent remédier à la folie de Johnny. Fuller y met en scène la prise de conscience de la profondeur du corps, selon cette même dialectique de la profondeur et de la surface qui évolue tout au long du film. La séance d'électrochocs, que nous commenterons en tout dernier, représente quant à elle une sorte de « cristallisation » du processus d'incorporation, que nous analyserons en dernier lieu.

La séquence 29 peut se lire comme une évolution de celle commentée précédemment (la 9), en ce qu'elles sont similaires au niveau de la situation. Dans cette séquence, Cathy a également une discussion avec Swanee, qui vaut pour l'évolution qu'elle dessine entre les deux moments du film. Cette fois encore, Cathy est celle qui est filmée dans la profondeur, celle qui voit le rôle de fou comme « plus qu'une surface », — d'où ce nouveau violent raccord de Fuller : « *Tu ne m'as pas entendu ?*¹⁵⁵ », demande l'une des collègues de la jeune femme, et un plan d'une seconde vient *couper* le plan initial, qui revient immédiatement à la coupe suivante. Cette espèce de « clignotement » du plan fait voir le visage de Cathy comme le point de départ d'une longue perspective formée par les corps des danseuses, comme le point de départ d'une profondeur soudaine. Et la question, précisément, de savoir « *si elle a entendu* », porte une nouvelle fois sur une captation, sur la *réception* d'un état par le corps.

¹⁵⁵ « *Didn't you hear me ?* »



Plan 1 : 14 secondes

Plan 2 : 1 seconde

Plan 3 : 15 secondes

Raccord violent de Fuller : Cathy, celle qui est dans la profondeur, qui a maintenant compris et vu le rôle comme « plus qu'une surface »

Cathy, évidemment, n'a que *trop bien* entendue : elle se dirige vers le téléphone, occasion pour Fuller de filmer sa marche¹⁵⁶, avant que la jeune femme ne réponde à Swanee. Le cinéaste met en place le même dispositif que durant la première discussion, mais à distance cette fois : Cathy est cadrée selon deux angles, dont le deuxième présente un espace *profond*, avec une ligne de fuite ; alors que Swanee, lui, est dans son bureau, à la composition parfaitement symétrique. Entouré par deux immeubles, deux fenêtres, deux rideaux, deux tableaux et deux lampes, entre deux barres d'ombres horizontales, Swanee est véritablement filmé comme un homme « en deux dimensions ». Il reproche à Cathy d'avoir autorisé l'utilisation des électrochocs, celle-ci lui révèle alors que Johnny commence à croire à son rôle, — et c'est là que se produit le changement : un brutal travelling commence sur Swanee, qui s'en laisse tomber sur sa chaise. La surface est alors *niée* par le mouvement, et la profondeur de l'espace filmique englobe Swanee : l'effet est aussi puissant qu'inattendu. Le directeur prend soudain conscience du danger que court Johnny, de la possibilité d'incorporation que recelait son « expérience ». Et il en prend conscience trop tard.

¹⁵⁶ Selon la « philopodie » dont parlait Moulet à propos du cinéaste, cf Partie I, I)3)



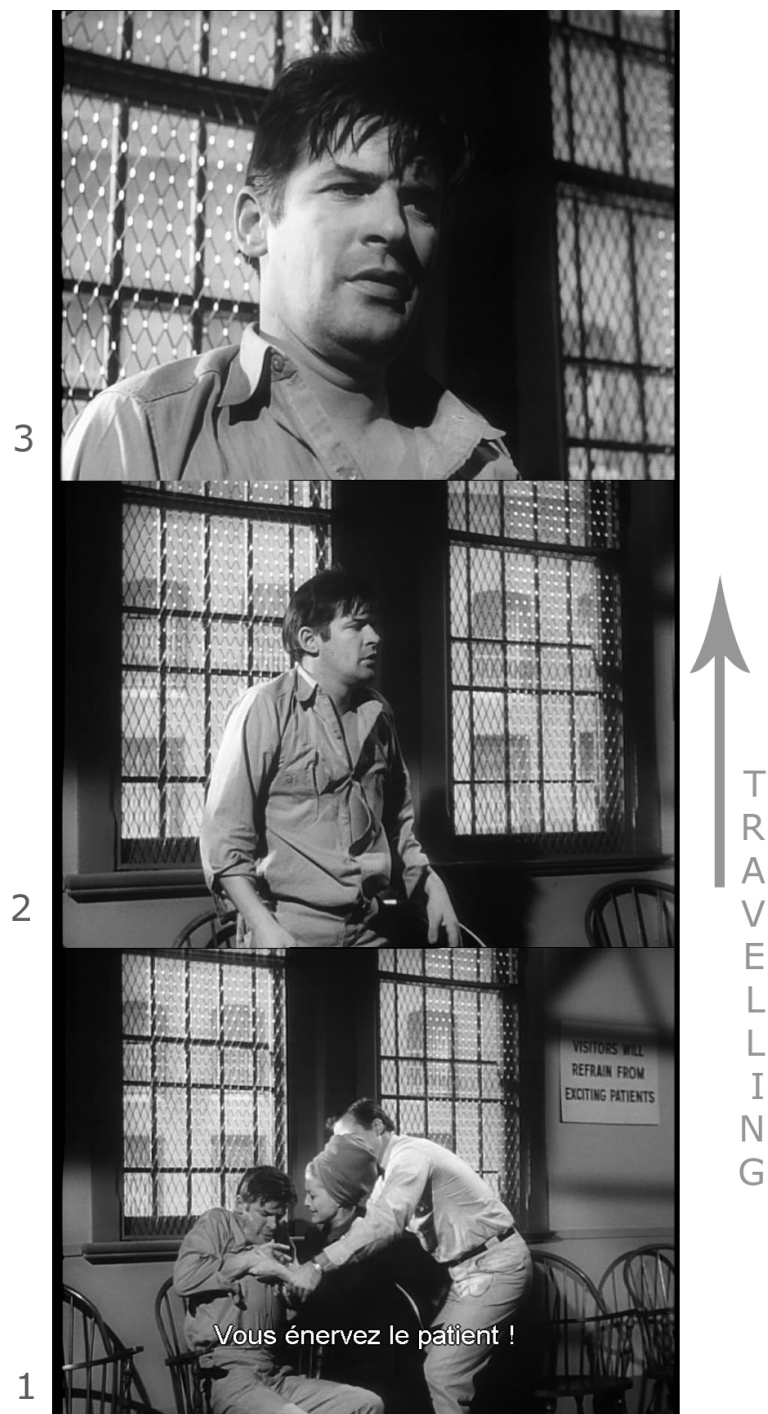
« La surface est niée par le mouvement, et la profondeur de l'espace filmique englobe Swanee (...) »

Trop tard car Johnny, lui, est déjà devenu partiellement quelqu'un d'autre, il a déjà incorporé, et toute son existence présente se réduit maintenant à des « oscillations » entre sa corporation « Johnny-fou » et sa corporation « Johnny-journaliste »¹⁵⁷). Dans la séquence 28, juste par laquelle nous avons choisi de commencer ce deuxième bloc d'analyse, les signes d'un nouveau Johnny (le fou) *surgissent* déjà. Ce surgissement, c'est notamment celui de son discours et de ses gestes : Johnny ne cesse de couper ses phrases par des brusqueries et des « *booms !* », qu'il lance, apparemment très énervé. Il y a tension et lutte entre d'une part, la folie (Johnny-fou, le rôle pour qui Cathy est sa « sœur »), et d'autre part, la santé de Johnny (Johnny-journaliste, pour qui Cathy est sa fiancée) : comme l'avait annoncé Fong, il s'agit bien d'un « *duel quotidien entre la folie et la santé mentale* »¹⁵⁸. » Cette séquence est un moment de basculement, en ce que, pour la première fois sous le regard de Cathy, c'est « Johnny-fou » qui l'emporte : Johnny repousse Cathy, croyant qu'elle est sa sœur. Alors, le malade se braque, il se replie sur lui, ne veut plus voir Cathy... la caméra recule en un lent travelling arrière... l'infirmier arrive, emmène Cathy et, soudain, — un brusque *travelling avant* vient compenser le précédent recul, la caméra s'approche jusqu'à cadrer Johnny en gros plan. Encore l'idée de la naissance d'une certaine perspective, d'une *profondeur* : quelque chose est *entré* en Johnny. Et Fuller ne raccorde plus, comme dans la première séquence, par des gros plans sur les yeux, par des *cuts*, — cette fois, le cinéaste *va* directement au gros plan par un travelling qui, par contraste, dénote un mouvement d'assimilation processuelle et fluide. La profondeur, motif du film (le Corridor n'étant lui-même qu'une vaste perspective au sein de laquelle Johnny se perdra), devient la figure de l'incorporation. Et Johnny, qui vient de prendre sa fiancée pour sa sœur, de ne rien comprendre : « *Quel est le problème avec elle ?* »¹⁵⁹, demande-t-il, d'un air intrigué, et presque amusé.

¹⁵⁷ Oscillations qui seront plus précisément analysées dans la Partie II.

¹⁵⁸ *Shock Corridor*, minutage : 3 min. 00 sec. : « *It will be a daily duel between you and your own sane mind* »

¹⁵⁹ « *What's the matter with her ?* »



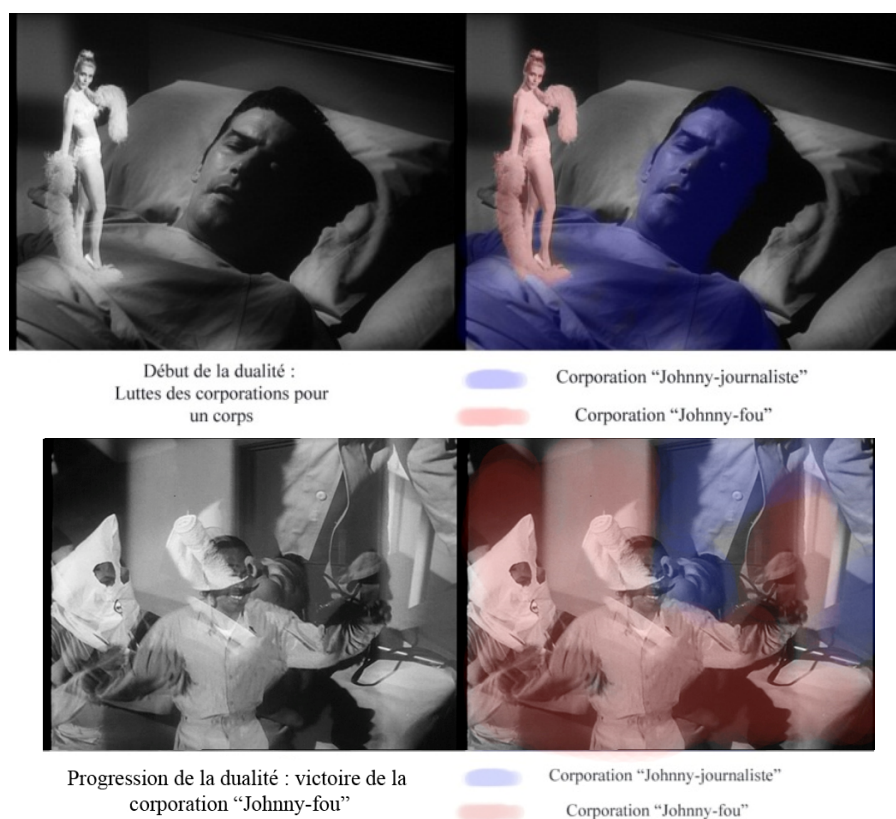
« Encore l'idée de la naissance d'une perspective, d'une profondeur : quelque chose est entré en Johnny. »

Suit la discussion entre Swanee et Cathy, que nous avons déjà analysée (séquence 28, cf plus haut), puis Fuller revient à Johnny (séquence 30). Ce dernier est apprêté dans la salle d'électrochocs, pour une très courte scène qui est comme la

cristallisation de tout le processus d'incorporation. Johnny est allongé, un médecin a placé dans sa bouche un bandage. *Dans* sa bouche : donc dans un autre organe perceptif, qui est aussi un orifice, un *moyen d'entrée* de réalité dans le corps. Et ce n'est pas n'importe quel bandage, pas un bâillon chiffonné, — mais une forme cylindrique qui vient couper *perpendiculairement* le corps de Johnny, amenant avec elle l'idée de profondeur, de quelque chose qui va *couler* dans lui. Les électrochocs sont lancés. Et, par-dessus l'image, vient en surimpression un véritable maelstrom, une bouillie d'images et de sons, des images de tout ce que Johnny a perçu durant son séjour chez les fous. Au même niveau se mêlent ainsi toutes les images que le journaliste a vues (nous distinguons Trent, ou des bagarres auxquelles Johnny a participé, etc...), images en *surimpression*, à la surface du corps. Les surimpressions saturent complètement l'image filmique, brouillant les repères, tandis que le corps de Johnny *vibre*. Cette vibration douloureuse est une réaction aux électrochocs, bien sûr, mais ceux-ci sont à relier à la présence, dans l'image, des surimpressions : vibration et surimpressions commencent en effet exactement *au même moment*. Ainsi, c'est comme si Fuller signifiait le passage dans le corps de « chocs », de chocs qui sont autant d'images, de monceaux de folie qui, s'amassant, ont été à même de créer la « corporation » qui va finalement prendre possession d'un corps. Il est surprenant de noter l'impression de cruauté qui se dégage de la scène, comme si le spectateur assistait impuissant à une sorte de crime, à une situation qui, une fois passée, ne permettra aucun retour en arrière. Johnny, sous nos yeux, maintenu fermement par les médecins, finit d'incorporer : les surimpressions disparaissent brutalement, en même temps que le son des électrochocs, et le personnage s'évanouit.



« Ainsi, c'est comme si Fuller signifiant le passage dans le corps de « chocs », qui sont autant d'images, de monceaux de folie qui s'amassant, ont été à même créer une « corporation » qui prend finalement possession d'un corps. »



Séquence 7 vs Séquence 30 : victoire de la corporation « Johnny-fou »

Ces analyses de morceaux choisis (dans la microstructure) nous ont permis d'appliquer nos conceptualisations (macrostructurales) à l'un des films du corpus¹⁶⁰ pour vérifier leur faisabilité, pour tenter de prouver qu'il était possible de lire *The Naked Kiss* et *Shock Corridor* comme des films mettant en scène, pour un corps (celui de Johnny dans *Shock Corridor*, celui de Kelly dans *The Naked Kiss*), un processus d'incorporation. Le corps, dans ces deux films, est ainsi filmé comme un *réceptacle* de « corporations » qui en viennent, puisque nous sommes chez Fuller, à entrer en *conflit* et en tension : ce qui est déjà dans le corps entre en conflit avec ce qui tente d'y rentrer, et cela rejaillit à terme dans la matière filmique même. Il nous faut maintenant préciser notre concept, dire en quoi il permet de penser ensemble ces deux films, à la fois dans leurs ressemblances et différences de fonctionnement, et ce qu'il implique et produit pour les corps des personnages au sein des films.

¹⁶⁰ Comme expliqué plus haut, nous avons privilégié *un* film pour ne traiter qu'*un* processus à la fois, et ce afin de bénéficier de plus de clarté. La suite du mémoire verra une articulation plus complète des deux films, que nous pourrons faire fonctionner « en miroir ».

Partie II

L'incorporation, un processus à deux faces : négativité et positivité

I) Négativité du processus : l'incorporation provoque l'oubli

1) L'oubli au cœur du processus

De l'idée générale du concept de « processus d'incorporation »¹⁶¹, il nous faut maintenant passer à sa construction précise, afin de montrer comment il permet d'étudier ensemble *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, dans leurs ressemblances comme dans leurs différences. Penser le film comme mettant en scène une incorporation est assez « lourd » du point de vue des outils théoriques à mettre en place, même s'il ne s'agit certes pas, pour paraphraser les propos d'un célèbre philosophe sur une toute aussi célèbre armature théorique, d'« un cuirassé de type Dreadnought »¹⁶². Néanmoins, ici, si les outils théoriques peuvent paraître étranges, ils le sont précisément *parce que* *The Naked Kiss* et *Shock Corridor* sont des films étranges. Les « défauts » filmiques, qui sont ici patents — que ce soit le choc violent entre deux images en guise de raccords, les éclairages très changeants et, de manière tout aussi brutale, les brusqueries de Johnny, l'étrangeté du comportement de Cathy — tous ces « défauts » peuvent trouver une interprétation, une fois pensés dans la perspective d'un corps en souffrance et en mutation. La critique, si elle est vraiment « méta-langage », « langage second »¹⁶³, comme le dit Barthes, nous apparaît devoir non pas « découvrir » le film, — mais le « couvrir », le saturer de son propre langage pour tenter d'en systématiser la pensée : à objet-film dense, théorie dense, donc. Voilà pourquoi il nous faudra encore creuser notre concept dans cette partie, en nous demandant *ce que* cette incorporation implique, pour le corps et pour le film. L'incorporation subie par Johnny est Kelly serait en fait à la fois modificatrice de leur propre corps, mais également de ce que Bellour appelle le

¹⁶¹ Cf la Partie I, consacrée à ce point.

¹⁶² Henri BERGSON, « L'intuition philosophique », *La pensée et le mouvant*, PUF, pp. 123-124 : Bergson dit cela à propos de l'*Éthique* de Spinoza.

¹⁶³ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, voir pp. 255-257.

« corps du film ¹⁶⁴ », en ce que la matière filmique même, le son et l'image, la prise et le montage, se ressent du malaise de ces corps changeants. Nous pouvons avancer que l'incorporation, pour Johnny et Kelly, se fait non pas en « deux temps », mais selon *deux faces* : une négativité et une positivité. Négativité, tout d'abord, en ce qu'il y a une action (négative, qui *nie*) du monde sur le corps : les conflits et luttes corporelles provoquent chez Johnny et Kelly un « oubli » ; positivité, en ce qu'une fois incorporée, la nouvelle corporation constitutive du corps du personnage (Johnny-fou, ou Kelly-futur¹⁶⁵) produit une action (positive) du corps sur le monde : le corps du personnage « interprète » le monde extérieur en fonction de lui-même, modifiant par-là le « corps du film ».

- **L'oubli : un motif essentiel**

Le corps apparaît chez Fuller comme un réceptacle, mais un réceptacle *limité* : suite à l'incorporation d'un élément étranger (Johnny-fou ou Kelly-futur), le corps de Johnny et de Kelly doit nécessairement *oublier* l'une des corporations, en tout cas se débarrasser d'un « trop-plein » d'être. Ainsi, Kelly part sereinement à la fin du *Naked Kiss*, laissant derrière elle son passé de prostituée et son futur de mère rêvée ; Johnny, lui, oublie qu'il était journaliste pour n'être plus que le fou qu'il jouait. Cet « oubli » constitue l'une des thématiques essentielles des films, qui en tisse à la fois la trame et y revient ponctuellement. Il faut bien convenir, assez trivialement tout d'abord, que les personnages de *Shock Corridor* et du *Naked Kiss* ont « des choses à oublier ». Que l'on en juge à l'aune de leurs histoires personnelles : Johnny est un journaliste qui connaît relativement peu de succès dans sa vie professionnelle, et qui rêve, comme à peu près tous les journalistes, d'obtenir le prix Pulitzer. Sa vie amoureuse ne semble pas plus accomplie (Johnny choisit tout de même sa propre petite amie, Cathy, pour jouer le rôle de sa sœur...), et nous pourrions, en nous basant sur la première séquence, défendre l'idée d'un Johnny *heureux* d'aller dans l'asile, heureux de changer d'environnement pour, peut-être, « oublier » la monotonie de son quotidien (en accédant à la gloire du

¹⁶⁴ Raymond BELLOUR, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, Collection Traffic, 2009, p. 16, où Bellour considère le film comme une matière, un corps : « *Le corps des films, de tous les films qui un par un, plan par plan, le [le cinéma] composent et le décomposent.* »

¹⁶⁵ Nous n'avons que peu parlé du *Naked Kiss*, jusque-là : « Kelly-futur » ou encore « Kelly-mère » constitue la corporation « futur » de Kelly, qui entre en conflit avec la corporation « passé » : c'est la mère de famille Kelly, contre la prostituée Kelly.

Prix Pulitzer) : « *Il n'y a qu'à me donner le départ*¹⁶⁶. », lance-t-il, sûr de lui. — Kelly, quant à elle, est peut-être de manière plus évidente un personnage « en quête » d'oubli, à tel point que Griff la rappelle parfois à l'ordre sur ce point : « *Tu n'oublies rien ?* ¹⁶⁷ », lui dit-il notamment, lorsqu'il veut la rémunérer pour ses « services ». Ce que Kelly veut oublier, c'est son passé de prostituée, qui lui a coûté cher : la première séquence du film nous la montre le crâne *rasé*, à nu, en train de se battre pour soixante-quinze maigres dollars. Placée dans une nouvelle perspective, à savoir Grantville, la jeune femme ne peut qu'oublier son passé difficile, — et tout semble bien la forcer à le faire, depuis Grant, le bellâtre qui tombe amoureux d'elle, aux habitants qui trouvent son talent avec les enfants prodigieux, elle étant comme un ange « *tombé du ciel, une nuit, sans pourtant avoir une seule référence* ¹⁶⁸. » L'oubli de Kelly est, de plus, l'oubli de sa propre stérilité : le fait qu'elle veuille devenir une mère de famille modèle relève d'un déni complet, puisque la jeune femme avoue finalement à Griff que de toute façon, elle « *ne peut pas avoir d'enfants*¹⁶⁹ ». La thématique de l'oubli apparaît ainsi comme centrale, et est de fait véhiculée par les personnages eux-mêmes, dans leurs répliques : dans *Shock Corridor*, Johnny dit par exemple : « *Je me suis oublié* », à quoi le docteur Cristo répond qu'il l'aidera « *à ne plus [s'oublier]* ¹⁷⁰ » ; avant que ce même Johnny, oscillant sans cesse entre le rôle joué et le rôle incorporé, ne vocifère à Wilkes : « *Vous croyez vraiment que cela me fera oublier à quel point je désire Cathy ?*¹⁷¹ ». De manière intéressante, les fous sont ceux qui suivent un processus inverse : ils ont des ressouvenirs de leur passé, des moments de lucidité une fois qu'ils ont eu leurs « visions », « images mentales » : « *Je me rappelle...*¹⁷² », lâche par exemple Stuart, rêveur, avant de raconter la vie qu'il menait avant d'être fou et interné à l'asile. Dans *The Naked Kiss*, outre l'ironie qui se dégage de certaines répliques, qui semblent rappeler à Kelly son déni (Griff, cité ci-dessus, mais également Madame Joséphine, qui court après la jeune femme pour lui dire qu'elle a « *oublié le voile...*¹⁷³ » — ici voile de mariée, mais également voile d'illusions...), il est un cas d'oubli encore plus marquant

¹⁶⁶ *Shock Corridor*, minutage : 5 min. 01 sec. : « *You get me off and running, and that's all, Cathy.* »

¹⁶⁷ *The Naked Kiss*, minutage : 12 min. 18 sec. : « *Didn't you...forget something ?* »

¹⁶⁸ *The Naked Kiss*, minutage : 21 min.32 sec. : « *She came out from the cloud one night, without a single reference* »

¹⁶⁹ *The Naked Kiss*, minutage : 1h20 min. 52 sec. « *I cannot have a baby...* »

¹⁷⁰ *Shock Corridor*, minutage : 22 min. : « *- I forgot myself. — We'll help you not to forget, M. Barrett.* »

¹⁷¹ *Shock Corridor*, minutage : 35 min. 24 sec. : « *Do you really think this will make me forget how much I want her ... ?* »

¹⁷² *Shock Corridor*, minutage : 44 min. 35 sec. : « *I remember...* »

¹⁷³ *The Naked Kiss*, minutage : 1h 00 min. 46 sec. : « *You forgot the veil... !* »

et incompréhensible, du point de vue de l'intrigue : Kelly, qui a vu la petite fille que Grant a molesté, *ne parvient pas* à s'en souvenir, alors que son procès en dépend. « *Je ne me rappelle pas* », dit-elle à Grant. « — *De quoi ne te rappelles-tu pas ?!* insiste ce dernier, furieux, avant qu'elle ne lâche : *tout est flou*¹⁷⁴. »



L'oubli : l'une des thématiques centrales de The Naked Kiss

- **L'oubli constitue la face négative du processus d'incorporation**

Cette thématique omniprésente de l'oubli découle en fait du processus d'incorporation lui-même. Le corps, à la fois parce qu'il est réceptacle limité et parce qu'il est perpétuellement « en devenir », pris dans un certain processus qui le modifie, doit nécessairement *oublier* des choses, en sauvegarder d'autres. C'est en fait parce que Johnny et Kelly sont toujours pris dans la visée d'un objectif, d'un rêve (le Prix Pulitzer, le mariage avec Grant) qu'ils en viennent à *oublier* le plus important : il y a déni de la stérilité chez Kelly, et déni de la folie chez Johnny. Le présent des

¹⁷⁴ *The Naked Kiss*, minutage : 1h 06 min. 05 sec. « *I don't remember. — What do you remember ?! — ... it's all blurred !* »

personnages n'est ainsi jamais le présent « réel », il est comme entaché de futur (toujours, « *le présent y est gros de l'avenir*¹⁷⁵ », dirait Leibniz). L'oubli en devient corrélatif à cette avancée infinie : « *On avance*, dit lui-même Fuller¹⁷⁶. *On oublie immédiatement. On ne montre jamais au cinéma la véritable froideur de l'avancée forcée. Avancer, avancer, et laisser des gens derrière. Avancer.* » Si ce propos touche à l'expérience de la guerre vécue par le cinéaste, il n'en met pas moins en rapport ce qui relève d'une avancée et d'un oubli, l'une entraînant l'autre. Le processus d'incorporation, parce qu'il implique une avancée, provoque nécessairement un oubli.

Si cette incorporation provoque bien l'oubli d'un *personnage*, il est intéressant de voir que le spectateur est également impliqué dans le processus. Renonçant à un jeu de perspective qui mettrait à distance le spectateur (comme dans le théâtre de Brecht¹⁷⁷, par exemple), Fuller se refuse à placer son spectateur comme « au-dessus » des événements vécus par ses personnages : dans l'action, ce dernier comprend (au niveau de son corps également) l'oubli d'une manière toute progressive. Le processus d'incorporation, qui est négativement un processus d'oubli, se joue en effet au niveau du *film entier*, et progresse par touches successives : dans *Shock Corridor*, le spectateur ne découvre que peu à peu la folie de Johnny, alternant entre des séquences où ce dernier apparaît très lucide (la séquence 19, par exemple, où il discute avec Cathy, le visage tuméfié), et d'autres où il est *marqué* par les événements (la séquence 23, où il pleure dans son lit en se tenant la tête). Certains cinéastes choisissent de traiter un oubli au niveau d'une seule séquence de film, « compressant » en quelque sorte un processus au niveau d'une « séquence par épisodes ¹⁷⁸ », et réduisant ainsi, par la « compression » temporelle, l'événement à un très court moment filmique (le temps du « récit » est alors inférieur au temps de « l'histoire », pour parler avec Gérard Genette¹⁷⁹). Par ce procédé, le spectateur bénéficie d'une certaine « hauteur de vue » sur l'événement, qu'il peut appréhender

¹⁷⁵ Gottfried William LEIBNIZ, *La monadologie*, Édition Bertrand, Paris, 1886, p. 54, aphorisme 22.

¹⁷⁶ Samuel FULLER, Jean NARBONI, Noël SIMSOLO, *Il était une fois... Samuel Fuller*, op.cit., p.319.

¹⁷⁷ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Éditions de l'Arche, Paris, 1963, pp.40-41 pour la distinction entre « théâtre récréatif » et « théâtre didactique », ce dernier privilégiant notamment le *placement devant une intrigue* plutôt que *l'immersion dans une intrigue*. (À l'inverse de Fuller, Brecht a cependant un but politique bien défini, quand il parle de la « distanciation » (*Verfremdung*))

¹⁷⁸ Christian METZ, *Essai sur la signification au cinéma*, Tome 1 et 2, Éditions Klincksieck, Paris, 2003, pp. 131-132 : « *au contraire, la discontinuité peut être organisée et devenir le principe même de construction et d'intelligibilité de la séquence ; on a alors affaire à ce que nous appelons la séquence par épisodes.* »

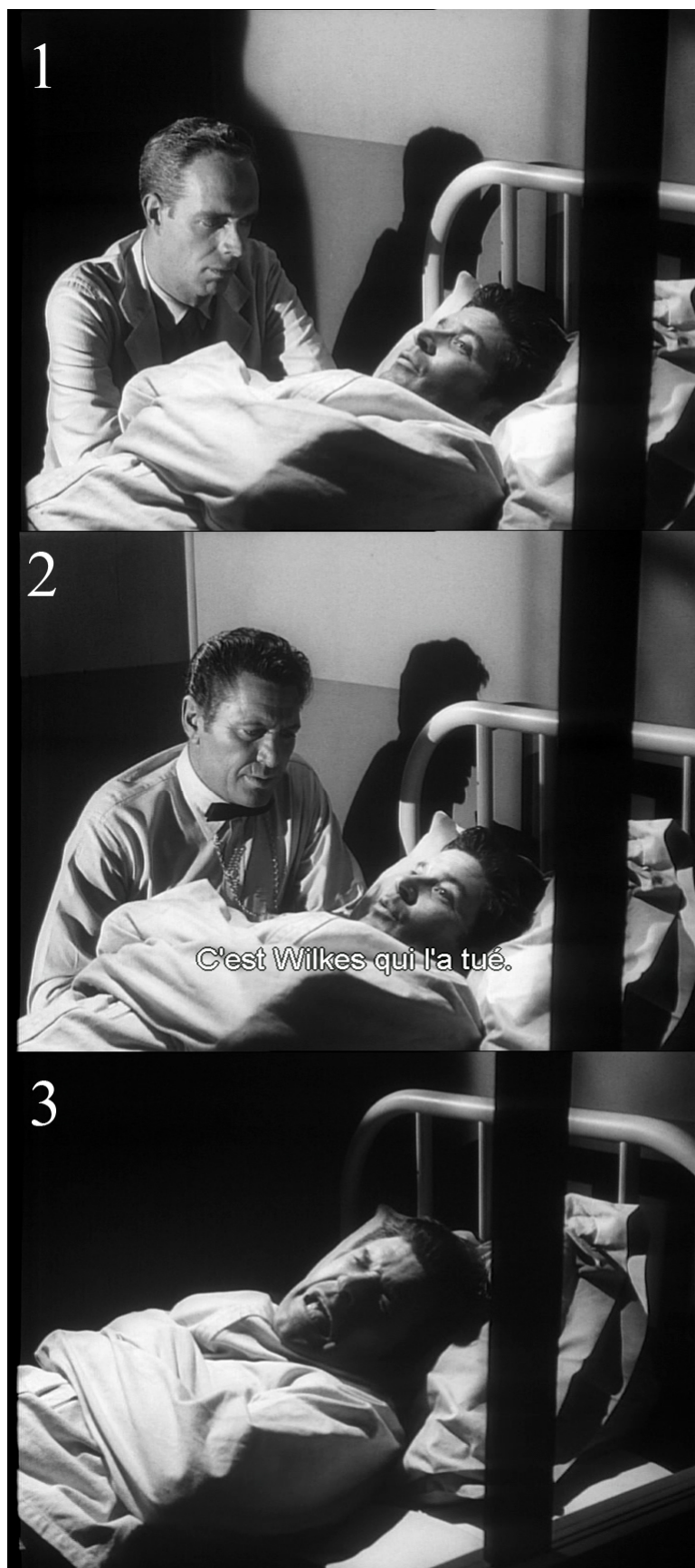
¹⁷⁹ Gérard GENETTE, *Figures III*, op.cit.

pleinement¹⁸⁰. Comme le résume Metz, « *la séquence par épisodes sert à représenter, par un souci de raccourcis (moins « saisissants ») régulièrement distribués, diverses sortes de progressions diégétiques (...) en isolant systématiquement quelques-uns de leurs « moments » successifs.* » — Pour Fuller, si le temps de ses récits (1h20 de film) n'est certes pas égal au temps de ses histoires, il n'en reste pas moins qu'il représente sur le long terme une action qui pourrait tout à fait faire l'objet d'un « raccourci » en épisodes, et ce choix filmique place le spectateur au niveau même de l'action, en le faisant ainsi découvrir « en même temps que les personnages » leur propre oubli. Un exemple assez frappant est la façon qu'a Fuller de jouer avec les « alternatives » de Johnny dans *Shock Corridor*, dans ses brusques passages de la folie à la santé mentale, du « fou » au « journaliste » : dans la séquence 35¹⁸¹, Wilkes (le meurtrier recherché par Johnny) a été découvert par le journaliste. Johnny est maintenant attaché sur son lit, et nous attendons qu'il révèle l'identité du tueur au Docteur Cristo. Le Docteur Cristo arrive justement, et parle à Johnny, qui lui dit « *savoir qui est l'assassin.* » — « *C'est le Docteur Cristo* », dit-il, avant de poursuivre : « *Non... non, c'est Cathy... ! Oh non... Non, c'est moi ! J'ai tué Sloan*¹⁸². » Le spectateur passe alors par un premier état : « Johnny est devenu fou », se dit-il. — Cependant, une fois que Cristo est sorti, le spectateur se rend compte que Wilkes *est* dans la pièce, — second état de réception, alors : « En fait, Johnny n'est pas fou, mais il a menti pour faire croire à Wilkes qu'il l'était, et ainsi être hors de danger. ». Wilkes vient parler à Johnny, qui continue ses logorrhées, puis l'aide-soignant finit par sortir, rassuré. Johnny se retrouve alors tout seul... mais continue de dire qu'il a tué Sloan, pour finalement hurler que c'est lui le tueur, et pour supplier qu'on vienne l'aider : troisième état de réception du spectateur, cette fois, qui comprend que Johnny a *vraiment* changé, et qui le comprend « en temps réel », placé sur le même plan que le personnage, dans l'incertitude du changement.

¹⁸⁰ C'est le cas de Welles (dans *Citizen Kane*, 1941), quand il filme « l'oubli », par Kane, de sa femme Suzan.

¹⁸¹ Cf le DVD joint à ce mémoire.

¹⁸² *Shock Corridor*, minutage : 1h22 min. 37 sec. : « *It's doctor Cristo... no, no, it is Cathy ! Oh no... no, it's me. I killed Sloan.* »



Un plan, et un jeu « avec les « alternatives » de Johnny dans Shock Corridor, dans ses brusques passages de la folie à la santé mentale, du « fou » au « journaliste » »

- **Un oubli *du corps* : l'infraconscience du processus**

Cet oubli, corrélatif au processus, est un oubli dû à l'incorporation, et est donc un oubli qui a à voir avec *le corps* ; il n'est pas maîtrisé par la conscience. Le processus de changement auquel sont soumis les personnages est infraconscient : Johnny et Kelly, placés dans un certain environnement (Grantville), une certaine perspective (un « Corridor ») oublient ; mais ils *oublient* également qu'ils oublient. A propos de l'habitus, d'incorporation « sociale », Bourdieu écrit qu'il est une « *histoire incorporée, faite nature*, et par là oubliée en tant que telle ¹⁸³ », qu'il est quelque chose tellement *ancré* dans le corps, tellement évident, qu'il en est *oublié* immédiatement. Mais « oublié » uniquement au niveau de l'esprit, cet « *habitus [étant] la présence agissante de tout le passé dont il est le produit.* » Présence *agissante*, la corporation incorporée, l'ensemble de valeurs maintenant ancrée dans un corps, est oubliée au niveau de l'esprit mais présent dans le corps, faisant du processus d'incorporation une opération inconsciente. L'oubli, corrélatif à l'avancée, est un oubli *de l'esprit* rendu possible par la capacité d'assimilation du corps.

Dans les films, la « conscience » des personnages est systématiquement traitée par Fuller comme étant secondaire, voire imparfaite : s'il arrive à Kelly ou Johnny de « prendre conscience » de leur illusion, c'est par leur corps — et en cela, il faudrait plus parler de « prendre *inconscience* ». La séquence 17 du *Naked Kiss*, où Kelly reçoit le « baiser nu », correspond à ce schéma d'une « révélation avortée » : Fuller filme le *passage* de quelque chose dans le corps, — passage qui ne donne cependant lieu à aucune « révélation » immédiate pour le personnage. Ici, Kelly reçoit en fait la clé du film : Grant l'embrasse, et dans ce baiser, la jeune femme *sent* que l'homme qui se tient au dessus d'elle est un pédophile. Un travelling avant — que nous avons analysé comme étant la figure de l'incorporation, de la naissance d'une certaine profondeur du corps¹⁸⁴ — semble traduire l'assimilation de quelque chose... mais soudain, un *flou* s'imisce dans l'image, et c'est comme si l'information « Grant est un pédophile » avait « glissé » dans ce flou. Kelly a en fait bel et bien incorporé la donnée, mais il faudra qu'elle prenne Grant en flagrant délit pour la comprendre, et ce de manière

¹⁸³ Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique*, op.cit., p. 94. (c'est nous qui soulignons)

¹⁸⁴ cf Partie I, II)3)

rétrospective : « *Une fois, un homme m'a embrassé comme ça... j'ai eu la même sensation la fois où Grant m'a embrassé... c'était... ce qu'on appelle un baiser nu [a naked kiss] ... un symptôme de perversité* ¹⁸⁵. ». Et cette prise de conscience rétrospective n'a lieu que près de quarante minutes de film plus tard : Kelly comprend bien après que son corps l'ait senti la vraie « nature » de Grant, ce que Fuller appelle le « troisième visage ¹⁸⁶ » d'un homme. Le corps est premier par rapport à la conscience, en avance, et il opère un *tri* de l'expérience : l'incorporation implique l'oubli de certaines données par l'esprit, données dont le corps se souvient : « *les entrailles sont la réalité d'un corps qui incorpore et assimile la pluralité* ¹⁸⁷ », écrit Nietzsche, renversant le schéma d'un corps qui serait « dirigé » par l'esprit. Chez Fuller, rien de tel, en effet, puisque la conscience des personnages, seconde, n'est guère plus qu'« *un organe, comme l'estomac* ¹⁸⁸ », ou encore qu'un « *instrument aveugle du corps* ¹⁸⁹. » L'incorporation est précisément rendue possible par ce primat du corps, qui se joue à un niveau infraconscient, et qui fait que le rôle joué est aussitôt, pour Johnny, rôle incorporé. « *Le processus (...) doit s'accomplir en deçà de la conscience et de l'expression, donc de la distance réflexive qu'elles supposent. Le corps croit en ce qu'il joue : il pleure s'il mime la tristesse*, écrit Bourdieu ¹⁹⁰. *Il ne représente pas ce qu'il joue, il ne mémorise pas le passé, il agit le passé.* » Chez Fuller non plus, il n'y a pas « distance réflexive » : c'est le corps qui dirige l'esprit, ce dernier étant trop occupé à se perdre dans les méandres d'un Corridor, ou à rêver à un futur idéal.

¹⁸⁵ *Shock Corridor*, minutage : 1h05 min. 06 sec. : « *Once, a man kissed me like that... I have the same feeling the night Grant kissed me... this was... what we called a naked kiss... it's a sign of perversion.* »

¹⁸⁶ *Un troisième visage* est le titre de l'autobiographie de Fuller.

¹⁸⁷ Éric BLONDEL, *Nietzsche, le corps et la culture*, P.U.F., Paris, 1985, p. 299.

¹⁸⁸ Éric BLONDEL, *Nietzsche, le corps et la culture*, op.cit., p.293.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 293.

¹⁹⁰ Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique*, op.cit., p. 115.



T
R
A
V
E
L
L
I
N
G

L'infraconscience du processus : « (...) ce travelling avant, dont nous avons vu durant l'analyse de *Shock Corridor* qu'il était la figure de l'incorporation, traduit l'assimilation de quelque chose... mais pour autant, un *flou* se glisse dans l'image, et c'est comme si l'information principale du film avait « glissé » dans ce flou. »

2) Activité et passivité des corps dans le processus d'oubli

- **Activité et passivité : une autre différence conceptuelle**

Si le processus d'incorporation comporte une certaine négativité, en ce qu'il provoque pour le corps l'oubli d'une manière d'être (l'oubli d'une « corporation »), il est néanmoins traité de deux manières différentes, dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*. Cet oubli processuel se fait selon deux modalités du corps, l'**activité** et la **passivité**. Ainsi, **Johnny serait un corps « actif »**, en ce que le personnage *sait* qu'il prend un rôle de fou, et qu'il joue de manière consciente son rôle (qui s'incorpore inconsciemment). **Kelly, quant à elle, peut être qualifiée de corps « passif »** car elle *ignore* jouer un rôle (de mère parfaite) et croit avoir laissé son passé derrière, — passé qui, pourtant, ne cesse de la poursuivre tout au long du film, incorporé qu'il est : si l'on peut certes refaire « *son passeport* », il est bien impossible de « *refaire son corps, son visage, ou sa santé* »¹⁹¹. Le processus suit bien le même schéma général dans les deux cas¹⁹², mais la différence de modalité du corps, actif ou passif, produit une différence de traitement des conflits. Parce que quelque chose *entre* en Johnny et se bat avec ce qui y était déjà, les conflits du corps de Johnny sont plus « alternatifs », selon « l'état de corps »¹⁹³ que Johnny prend : c'est tantôt Johnny-journaliste, tantôt Johnny-fou, jusqu'à ce que l'un des deux efface l'autre. — En revanche, parce que quelque chose *reste* en Kelly et entre en conflit avec ce qui devrait y entrer (un passé haï contre un futur souhaité), les conflits du corps de Kelly tiennent plus du « mélange » : toujours double, le corps de la jeune femme subirait ainsi le processus de manière plus « dialectique ». Ainsi « l'unité restaurée », le troisième moment du processus, correspond pour Johnny à l'effacement d'une de ses corporations : c'est le fou qui l'emporte, le corps est uni grâce à un effacement ; pour Kelly, en revanche, l'unité est restaurée mais c'est un *nouvel* état de corps qui naît, issu des deux autres, une corporation qui n'est ni la première, ni la deuxième. Fuller filme en réalité une Kelly qui n'est plus la prostituée, mais qui n'est pas non plus la mère de famille dont elle rêvait : elle est devenue un entre-deux, mais un

¹⁹¹ *The Naked Kiss* : Minutage : 25 min., Kelly dit : « *I can renew a passport, but I can't renew my body ... or my face, or my health !* »

¹⁹² cf le schéma général de la Partie I, II) 2)

¹⁹³ Pierre BOURDIEU, *Ibid.*, p. 115.

entre-deux *uni* et sûr de lui, qui peut s'en aller de Grantville d'un pas à la fois serein et déterminé.



« Kelly (...) est devenue un entre-deux, mais un entre-deux uni et sûr de lui, qui peut s'en aller de Grantville d'un pas à la fois serein et déterminé. »

De ces différences de modalité du corps, découle pour nous une facilité d'étude quant à la négativité et à la positivité du processus. Découper un processus qui se fait selon « deux faces » (et non « deux temps ») implique d'analyser en deux temps deux opérations qui se font *simultanément*, et doit donc nécessairement conduire à une analyse parcellaire des films d'abord, qui sera complétée par la suite. Pour mettre en avant la négativité du processus, l'action du corps sur le monde, *Shock Corridor* sera préféré à *The Naked Kiss*, à cause de cette différence entre activité et passivité du corps. Il est plus évident de lire *Shock Corridor* comme le récit d'un *oubli* ; *The Naked Kiss* étant, par la passivité du corps de Kelly, toujours placé dans un *entre-deux* (l'héroïne est une « femme entre deux mondes »¹⁹⁴), nous donnant à voir un dialogue perpétuel entre

¹⁹⁴ *The Naked Kiss*, Minutage : 49 min. 37 s. « But that makes me a woman of two worlds...and that's not good », « la femme entre deux mondes » sera d'ailleurs le titre de notre **II(2)**

le corps et le monde, selon une logique de miroir. C'est toujours la négativité et toujours la positivité, qui s'interpénètrent à chaque instant. L'oubli de Kelly naît directement de cette passivité, qui permet un mélange inconscient en elle, celui de son passé et de son futur, ce mélange aboutissant en dernière instance à la re-crédation d'un présent¹⁹⁵ — Pour Johnny, en revanche, l'oubli naît directement de l'activité de son corps. « *Il semble sain d'esprit, mais l'est-il vraiment ? La folie de Johnny va et vient par cycles*¹⁹⁶ », nous dit Fuller, livrant ainsi les « secrets » de son écriture, ici aussi bien écrite que cinématographique. *Shock Corridor* représente en effet filmiquement cette alternance des corporations, ces « cycles » qui font que la folie de Johnny va et vient. Nous avons déjà noté les différences qui pouvaient surprendre le spectateur, relevant certains des moments du film où Johnny apparaît comme sain d'esprit, puis fou, puis sain d'esprit, puis de nouveau fou, suivant cette brutalité induite par une « mise en scène à l'électrochoc »¹⁹⁷, comme l'avance malicieusement Vincent Pinel. Johnny est *actif*, il pense continuellement, s'imaginant qu'il ne risque rien parce qu'il garde un « monde intérieur » bien à lui. Il alterne ainsi entre un rôle de fou, et un rôle d'homme sain.

- **Johnny, corps actif et alternatives**

Le film donne à voir, et ce par son statut même de « film », l'ambiguïté qu'il y à jouer un rôle. Si la séparation nette de la pensée et du corps peut s'effectuer de manière apparemment « simple » en littérature (en séparant ce qui tiendrait à l'action de ce qui tiendrait à la pensée, certains romans scindant parfois complètement ces deux composantes, en deux « paradigmes » tout à fait différents¹⁹⁸), le cinéma présente une ambiguïté plus troublante, qui tient au statut même du corps : Johnny alterne entre son rôle de fou et son métier de journaliste, certes, mais quand est-il le « vrai » Johnny ? Ne franchit-il pas parfois le seuil de la folie ? Les *voix-over* de Johnny nous donnent certes parfois des informations sur son « plan », mais *pas tout le temps* : il est de nombreux moments où le spectateur n'a pas accès à l'intériorité du personnage, et tout, alors, ne se

¹⁹⁵ cf Partie I, II) 2)

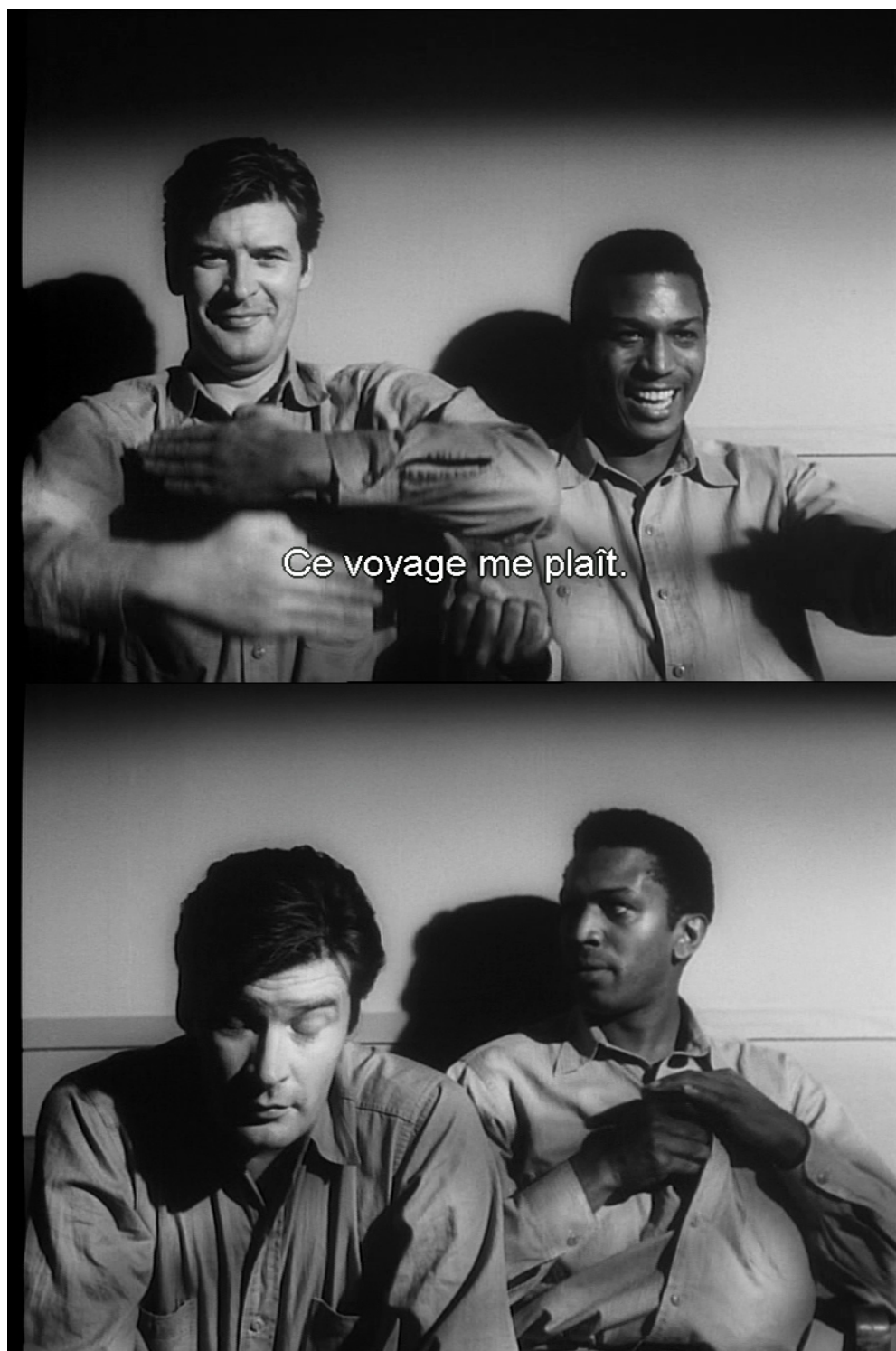
¹⁹⁶ Samuel FULLER, *Ibid.*, p.479

¹⁹⁷ Vincent PINEL, *Le siècle du cinéma*, Éditions Bordas, Paris, 1994, p. 298.

¹⁹⁸ *Dune*, de Frank Herbert, emploie par exemples pour les pensées l'*italique*, invitant à scinder comportement extérieur et pensée intérieure, contribuant à faire du roman une réflexion sur la manipulation politique

transmet que par le corps. Et la caractérisation au cinéma ne se faisant que par des attitudes corporelles dès lors qu'il n'y a pas *voix-over*, — voir un Johnny fou, au cinéma, c'est déjà caractériser le personnage comme fou. Le cinéma brouille habilement les frontières entre le vécu et le joué. Cette question du rôle joué et du rôle *incorporé*, le glissement qui peut s'opérer entre les deux, le fait que le corps « croit en ce qu'il joue » ne pouvait sans doute pas trouver de meilleure formulation que par le *medium* du cinéma : comment, en effet, décider de la santé mentale de Johnny, de la vérité de son « rôle », quand tout dans l'image nous invite à le dire fou ? Lorsque ce dernier, s'asseyant à côté de Trent¹⁹⁹, mime un « voyage » en mer aux côtés du fou, faisant à merveille le bruit d'un bateau à vapeur et y prenant apparemment beaucoup de plaisir, Fuller a d'ailleurs soin de demander à Peter Breck (Johnny) de secouer la tête, juste après le « voyage ». C'est comme si ce dernier avait été *possédé* par son propre rôle.

¹⁹⁹ *Shock Corridor*, minutage 1h00 min. 10 sec.



Le réveil de Johnny après son « voyage » avec Trent : « comme si [le journaliste] avait été possédé par son propre rôle. »

- **La prison du corps dans *Shock Corridor***

Nous pourrions tout de même avancer que les *voix-over*, bien que rares, seraient justement ce qui permettrait de scinder l'être et le paraître, faisant de Johnny une intériorité complètement étanche au dehors, un « moi » qui arrive à se murer en lui-même. Mais voilà : ce dernier va *si bien* se murer en lui-même qu'il va *se piéger* lui-même : loin de se protéger contre les affres du monde extérieur qu'est l'asile, Johnny ne semble avoir fait, tout le long du film, que reculer, jusqu'à *s'acculer* au fin fond de son propre corps, se laissant modifier à *son insu*. Car c'est justement à partir de l'*activité* du corps de Johnny que va se produire l'oubli : focalisé sur son objectif, Johnny ne prend pas garde à l'incorporation qu'il subit. Le personnage *croit* réellement ne pas être touché par le monde l'entourant, — mais tout, en réalité, se passe *en-deçà* de sa conscience. Dans le film, Fuller nous montre souvent Johnny comme dialoguant avec lui-même, en *voix-over*, voix qui vient directement de lui, de son corps-réceptacle. Parallèlement à cela, le personnage continue de dialoguer avec des autres personnages, en *voix-in*, menant son enquête. Deux mondes semblent se former, l'un qui serait celui du « Johnny-fou », l'autre du « Johnny-journaliste », des mondes alternatifs. Mais le processus d'incorporation amène progressivement la voix de Johnny à rester *bloquée* en lui, incorporée qu'elle est : à l'heure de film, Johnny, prisonnier de son propre corps, a oublié *comment parler*.

Fuller emploie une voix-over qui est à l'opposé de la « transparence » filmique voulue par un cinéma « classique » : l'un des « défauts » de *Shock Corridor* est que cette voix fait complètement « plaquée », — elle « sent » la voix-over, pourrait-on dire. Mais ce défaut filmique participe justement à la pensée du corps inscrite dans les films : en détachant à l'extrême corps et voix, Fuller invite à penser le statut réceptacle du corps, qui « recueille » en lui-même une voix, — jusqu'à ce que celle-ci y soit piégée, dans *Shock Corridor*. Dès le début du film, Johnny ne cesse de penser : lors de son premier test, pour entrer à l'asile, il enferme déjà sa véritable personnalité en lui-même : devinant à l'avance les réponses du médecin (« *La prochaine question sera le fétichisme* », se dit-il, sûr de lui²⁰⁰), il laisse en fait le monde extérieur agir sur lui, enfermant au fond de son corps sa personnalité, et se forçant à jouer un rôle de fou.

²⁰⁰ *Shock Corridor*, minutage : 14 min. 39 sec. : « *The next question will be about fetichism...* »

Mais tout se passe *en-deçà* : c'est le corps qui change au contact du monde l'entourant ; et ceci pendant que Johnny, lui, est enfermé en lui-même sans le savoir (il dit d'ailleurs : « *Je l'ai fait ! Je suis dedans* ²⁰¹ ! »). Ce qui est « dedans », c'est la personnalité « Johnny-journaliste », qui cède de plus en plus au monde extérieur de l'asile, sous des couverts d'activité : si Johnny se floue lui-même quelque temps (quand il marche dans la cantine²⁰², quand il rencontre le Dr. Cristo²⁰³, ou Stuart dans le Corridor : « *Stuart...* ²⁰⁴ ! », — son corps est finalement modifié par l'environnement dans lequel il se trouve : l'heure de film passée, le personnage perd une première fois la parole. « *Je les berne tous, ils n'ont rien appris, ha !* pense-t-il en voix-over, sûr de lui, avant de froncer les sourcils : *hé... qu'est-il arrivé, tout à l'heure ? ... Pourquoi est-ce que j'ai soudain perdu la parole* ²⁰⁵ ? ! » — Si la chose n'est jamais “expliquée”, elle se reproduit plusieurs fois par la suite, donnant lieu à des séquences étonnantes, où un corps est en lutte avec lui-même. Lorsque la fin du film (et du processus) approche, Johnny, changé par le Corridor, mène de plus en plus difficilement son enquête. Discutant avec le témoin Boden, il reperd de nouveau sa voix, ce qui manque de peu de lui faire passer à côté de la révélation du tueur : le journaliste tente alors de faire advenir sa *voix-over* en *voix-in*, répétant inlassablement les mêmes mots, mais ces derniers sont *coincés* dans le réceptacle qu'est son corps : « *Qui a tué Sloan... dans la cuisine... Qui a tué Sloan ! Dans la cuisine... ? ! QUI... etc.* ²⁰⁶ ». Il réussit finalement, par un effort apparemment surhumain, à se rappeler de comment l'on parle, et à poser sa question en *voix-in*. L'oubli, qui gagnait jusque-là le mécanisme de pensée, se répandra peu à peu jusqu'aux contenus de celle-ci : le nom du meurtrier (« Wilkes »), qui a été donné à Johnny après de si grands efforts pour l'obtenir, sera finalement *lui aussi oublié*. La toute dernière séquence, qui voit l'alternance finale des corporations et aboutit à l'oubli de l'une des deux, nous montre Johnny errant dans le Corridor, énervé contre lui-

²⁰¹ *Shock Corridor*, minutage 22 min. 33 sec. : « I made it ! I'm in ! »

²⁰² *Shock Corridor*, minutage 24 min. 29 sec.

²⁰³ *Shock Corridor*, minutage 22 min. 33 sec. : « Dr. Cristo. Plays golf. Etc... (Johnny récite les différents hobbies du docteur)

²⁰⁴ *Shock Corridor*, minutage 56 min. 13 : Johnny rencontre le Noir du Corridor

²⁰⁵ *Shock Corridor*, minutage 1h12 min. 58 sec : « I beat them all... they didn't learned a thing... hey... what happened then ? Why did I lose my power of speech ? ! ? »

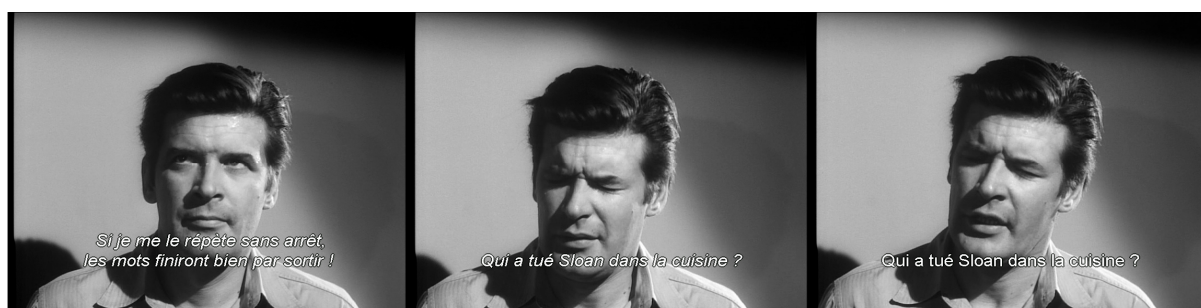
²⁰⁶ *Shock Corridor*, minutage 1h 18 min. 24 sec : « Who killed Sloan in the kitchen... who killed Sloan in the kitchen... WHO... KILLED... SLOAN... IN THE... KITCHEN ? ! »

même : « *Si seulement je pouvais me rappeler le nom* ²⁰⁷ ! », hurle-t-il... avant de subir, finalement, la crise de folie qui constituera son dernier moment de lucidité.



« (...) Johnny est enfermé en lui-même sans le savoir (il dit d'ailleurs : « *Je l'ai fait ! Je suis dedans* ²⁰⁸ !) »

Johnny, parti d'un équilibre entre son corps et le monde extérieur, s'est finalement retranché en lui-même (sa *voix-over* se murant dans son corps-réceptacle), laissant le rôle du fou s'incorporer en lui, *tout en croyant avoir le contrôle*. C'est ainsi de l'activité, du rôle joué et *pensé* maîtrisé, que naît l'incorporation pour Johnny, et que son corps peut être modifié, pour que la corporation « Johnny-journaliste » soit finalement oubliée.



Lutte de Johnny contre lui-même : « le journaliste tente alors de faire advenir sa *voix-over* en *voix-in*, répétant inlassablement les mêmes mots, mais ces derniers sont *coincés* dans le réceptacle qu'est son corps. »

²⁰⁷ *Shock Corridor*, minutage 1h 24 min. 58 sec. : « *I wish I could remember the name !* »

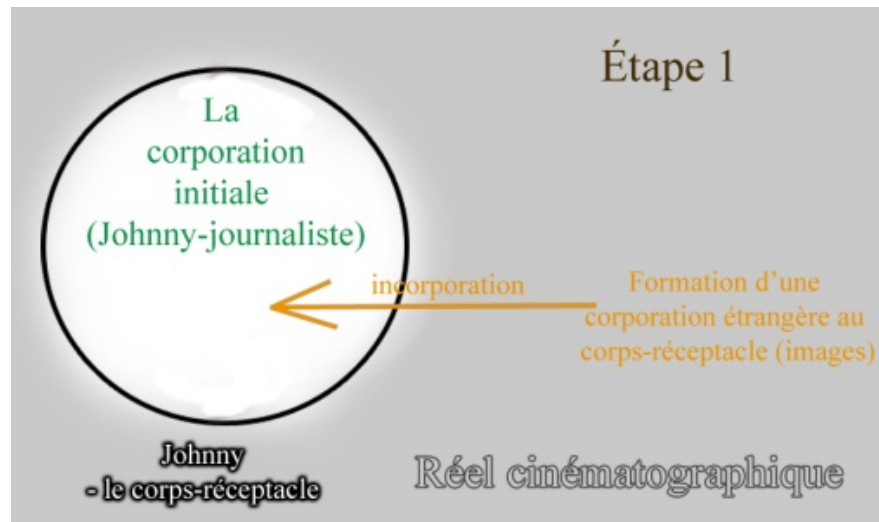
²⁰⁸ *Shock Corridor*, minutage 22 min. 33 sec. : « *I made it ! I'm in !* »

3) L'effacement de la personnalité : les dangers de l'incorporation ?

- La crise de folie finale de Johnny Barrett

Parce que le corps apparaît chez Fuller comme « contrôlant » l'esprit, comme à même de le flouer, le processus d'incorporation se déroule en deçà de la conscience des personnages : Johnny, bien qu'actif (c'est, en dernière instance, *lui* qui contrôle ses « changements » de personnalité) en vient à perdre le contrôle de son corps malgré lui. Dans cette perspective, la séquence 37 apparaît comme la cristallisation de tout le processus, étant l'un des « moments-clés » du film (*cf* DVD). Elle correspond à la résolution de la dualité en unité, au « retour à l'équilibre » après une alternance discontinue entre le « Johnny-journaliste » et le « Johnny-fou » : de manière radicale, l'un des deux est alors purement et simplement effacé. Le corps de Johnny, dans la séquence, y apparaît comme minuscule face à l'énorme Corridor, comme diminué face au monde qui l'entoure : le personnage, littéralement *foudroyé*²⁰⁹ par l'un des angles de la pièce, ne peut que s'écrouler et devenir définitivement le fou qu'il croyait jouer. L'incorporation semble alors être toute *négative*, du point de vue de notre terminologie (il n'y aurait *que* action du monde sur le corps), mais également du point de vue d'un jugement de valeur (le processus d'incorporation serait pensé comme un danger, comme les risques qu'encourt un corps, en lutte contre un monde extérieur qui l'étoufferait).

²⁰⁹ Un éclair, en effet, heurte Johnny en pleine poitrine au moment de son hallucination finale, et cet éclair part *du Corridor* lui-même.



La première étape du processus pour Johnny (selon la seule face négative du processus, l'action du monde sur le corps du personnage)



« Le corps du personnage y apparaît comme minuscule face à l'énorme Corridor, comme diminué face au monde qui l'entoure : Johnny [est] littéralement *foudroyé* (...) en pleine poitrine au moment de son hallucination finale, et cet éclair part *du Corridor* lui-même (...) »

Dans cette séquence, Fuller joue de nouveau sur l'opposition entre surface et profondeur, l'amenant à son point critique. A cela vient s'ajouter un motif d'oscillation incessante, qui fait que Johnny est sans cesse filmé soit *devant une surface* (le mur contre lequel il s'assoit, son ombre se découpant sur ce dernier), soit *pris dans une profondeur* (Johnny erre dans la perspective du Corridor). Lorsque la séquence commence, le personnage enrage contre lui-même : « *Il m'a donné le nom du tueur, il me l'a nommé et je ne peux pas me rappeler* ²¹⁰ ! » Le processus d'oubli, qui va s'étendre à la corporation du « journaliste » en son entier, est déjà bien entamé ; toute la séquence ne constituant, de fait, qu'une longue avancée de Johnny au sein du Corridor, pour finalement s'y perdre : abstraitement parlant, c'est la surface qui va se perdre dans la profondeur. Le personnage s'assoit tout d'abord à côté de l'énorme Pagliacci, le fou le plus proche de lui, qui semble parfois lui transmettre la folie de manière uniquement « tactile », à certains moments du film²¹¹. Johnny essaye de se concentrer pour *se rappeler*, et c'est à ce moment précis que l'effacement de sa personnalité va se produire. Des illusions l'assaillent : il se met à pleuvoir dans le Corridor, et à pleuvoir de plus en plus. La pluie n'est pas une surimpression, elle est physique à l'écran, existe. Johnny se met alors à y courir, cherchant une échappatoire, jusqu'à être « foudroyé » et à reprendre ses sens, pour un dernier moment de lucidité (tels les fous qui ont, comme on le dit parfois, des « éclairs » de lucidité...).

Le processus, par rapport à nos précédentes analyses, a subi une évolution : si les « hallucinations » que Johnny avait au début du film étaient en *surimpression* (c'était Cathy dansant sur lui ; ou encore les images se superposant à sa séance d'électrochocs), — ici, ses hallucinations ont *pris corps*. La corporation « Johnny-fou » a été incorporée par Johnny, qui la projette à présent dans le réel : ce qu'il voit n'est plus « la réalité vue par Johnny-journaliste », mais la réalité vue par le fou qu'il a incorporé. La surface, suite aux alternances successives et crues maîtrisées de Johnny, est devenue une profondeur : Johnny *devient* son propre rôle. Et en une combinaison à première vue assez improbable de plans, Fuller résume presque toute la trajectoire du film : celle d'un processus d'oubli *actif*, qui se fait selon un motif d'alternance et d'oscillation. La brutalité du montage, ici, renvoie à la brutalité avec laquelle Johnny passait, sans vergogne, d'une profondeur à une surface, de son « moi-journaliste » qu'il

²¹⁰ « *He gave me the name of the killer ! He named it to me and I can't remember !* »

²¹¹ cf la Partie I, I)2), où ce point a été abordé

a acculé en lui-même (par la *voix-over*)²¹², à son rôle de fou, qu'il a quant à lui exhibé aux yeux de l'asile entier. Fuller monte trois panoramiques ensemble : d'abord, l'un partant de Johnny (contre un mur horizontal) qui passe ensuite par son ombre (une surface déjà *déformée* par la perspective naissante du mur) et aboutit au corridor, à la perspective : Johnny va ainsi, filmiquement, de la *surface* du mur à la *profondeur* du couloir, — de la surface de son rôle à la profondeur de son corps, ce qui constitue la trajectoire de son oubli.



Premier pano droite-gauche : « Johnny va de la surface à la profondeur, et dans son trajet oublie son rôle. »

Puis s'opère un raccord brutal sur Johnny : la saute dans l'image produit un *hiatus* : un second panoramique commence alors, similaire dans son exécution (de nouveau, Fuller insiste sur *l'ombre* de Johnny, sur l'idée de sa dualité), mais différent quant à ce qu'il filme. Le Corridor est maintenant *vide*, suite à l'alternance filmique entre le « Johnny » du premier panoramique et le « Johnny » du second panoramique. De ce que voyait « Johnny-journaliste » (un Corridor rempli de fous), — le film passe maintenant à ce que voit « Johnny-fou », la corporation que Johnny a incorporée.

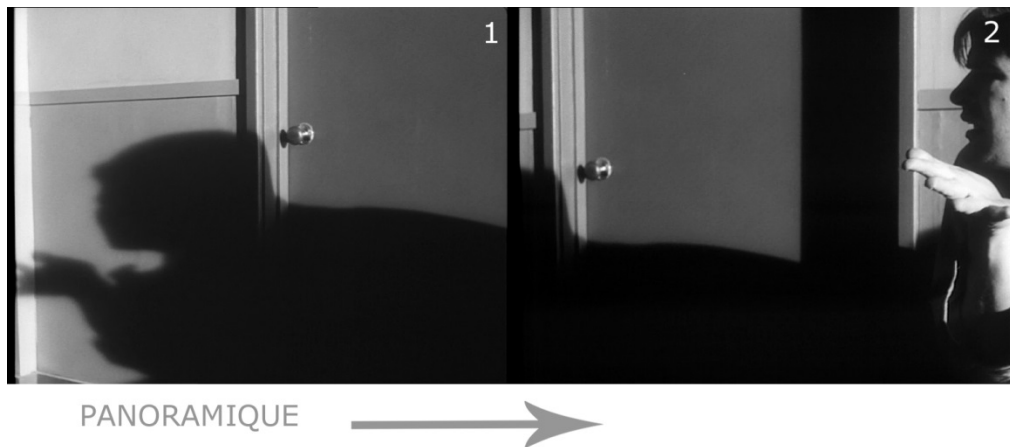
²¹² cf Partie II, 1) 2)



← PANORAMIQUE

Second pano droite-gauche : « un autre pan de la « corporation » de Johnny : nous sommes un peu plus dans lui, nous voyons un peu plus par son corps »

Troisième moment de la combinaison de panoramiques, nouvelle progression du processus, et conclusion : Fuller raccorde sur *l'ombre* de Johnny — cristallisation de la dualité du personnage — et entame un troisième panoramique, dans le sens inverse, un pano gauche-droite vers le corps de Johnny Barrett. Nous l'interpréterons comme la troisième partie du processus, l'assimilation de la *perspective* du couloir par le corps, l'incorporation finale du rôle de fou. C'est comme si tout le corridor, cadré précédemment, entrain à présent en Johnny, le lien étant assuré par le mouvement de caméra.



Troisième panoramique, gauche-droite cette fois : « (...) la troisième partie du processus, l'assimilation de la perspective par le corps. »

Dès lors, c'est « le fou » incorporé par Johnny qui va le mouvoir, et qui va voir le monde extérieur : le couloir, vidé d'hommes, se remplit de pluie. Nouveau raccord violent de Fuller sur le couloir, désormais changé, donc. Johnny n'est plus qu'un minuscule point dans le corridor : son image, fantomatique, flotte au fond du corridor, en légère surimpression, comme si lui-même n'était plus qu'un lointain souvenir, ne valant que par l'environnement dans lequel il évolue.



« (...) Johnny n'est plus qu'un minuscule point dans le corridor : son image, fantomatique, flotte au fond du corridor, en légère surimpression, comme si lui-même n'était plus qu'un lointain souvenir, ne valant que par l'environnement dans lequel il évolue (...) »

C'est dans cette séquence que se concrétise complètement le lien entre intérieur et extérieur. C'est comme si le corps, pour Fuller, n'était qu'une petite partie du monde auquel il participerait, qu'un morceau d'un immense organisme, qui impliquerait par son appartenance à ce grand Tout des échanges possibles à l'infini. Si dans l'ouverture de *The Big Red One*, le cinéaste filmait « le passage d'un chaos extérieur à un chaos intérieur, la métamorphose d'un survivant perdu dans un *no man's land* en un mort-vivant confronté à ses propres fantômes, le déplacement de frontières²¹³ », le final de *Shock Corridor*, par la porosité du corps au monde qu'il évoque, répond aux mêmes enjeux filmiques : métamorphose d'un seul homme, un « survivant », perdu dans un « *no man's land* » (un Corridor), et qui se confronte à ses propres fantômes, — fantômes qu'il a *lui-même* créés...

²¹³ José MOURE, *Le plaisir du cinéma — analyses et critiques des films*, op.cit, p.174.

- ***Shock Corridor* comme métaphore : le corps de l'Amérique**

Si l'on s'arrête au seul versant négatif du processus d'incorporation, considérant la façon dont le corps est modifié par le monde, il est permis de dire que le processus d'incorporation est à penser comme un *danger* pour le corps. L'effacement de la personnalité de Johnny en est l'un des exemples, mais il est possible d'étendre l'idée d'incorporation aux autres « corps » du film, ceux des fous : eux aussi sont bel et bien des personnages qui ont « oublié » une chose pour en incorporer une autre. « *Nous l'appelons l'esprit de corps, c'est en moi, et j'adore ça* », dit Trent à propos de ce qu'il a incorporé, avant de l'explicitier : « *L'amour de mon pays est sacré, même s'il me donne des ulcères*²¹⁴ ! » Cet « *esprit de corps* » que les fous ont incorporé file la métaphore de la maladie, depuis les ulcères de Trent, le Noir pourchassé par des étudiants blancs, au cancer de Stuart, le Texan qui s'est enrôlé sous la bannière communiste par haine du discours patriotique américain : « *c'est le cancer qu'ils ont mis en moi*²¹⁵ », dit ce dernier, lors d'un moment de lucidité. Boden, le dernier fou, n'est pas en reste, puisqu'il a oublié son passé de scientifique spécialiste du nucléaire pour devenir un enfant de six ans... qui entend maintenant des voix lui rappelant Hiroshima et Nagasaki²¹⁶. Les fous ont ainsi tous incorporé quelque chose qui *n'étaient pas* « eux » : ils ont, négativement, été modifiés un monde extérieur qui a fait d'eux ce qu'ils sont aujourd'hui. Ainsi, Stuart est par exemple devenu un patriote forcené, qui félicite Johnny quand celui-ci se présente comme étant le Général Lee²¹⁷, — et que dire de Trent, le Noir qui tient sans ciller un discours anti-Noirs ? L'une des scènes du film qui choque justement le plus est celle du discours du Klu Klux Klan²¹⁸, où le personnage de Trent tient ce discours raciste et revêt une cagoule du Klan ; et ce parce que peut-être, cette scène représente le mieux l'absurde qu'il y a, pour un corps, à *souhaiter sa propre destruction*. La dualité de Trent se joue entre son corps-réceptacle et sa corporation, *totale*ment incompatibles l'un et l'autre : l'un existe et l'autre veut sa mort, les deux s'opposant par les actes et le discours. Il est ainsi possible de voir les corps de *Shock Corridor* comme étant *malades*, la maladie étant l'incorporation de quelque

²¹⁴ *Shock Corridor*, minutage : 1h06 min. 51 sec. : « *We called it esprit de corps (en fr. dans le texte), it's in me, i adore it !* »

²¹⁵ *Shock Corridor*, minutage : 45 min. 43 sec. : « *That was a cancer they put in me* »

²¹⁶ *Shock Corridor*, minutage : à 1h17 min. 30 sec. de film, par exemple

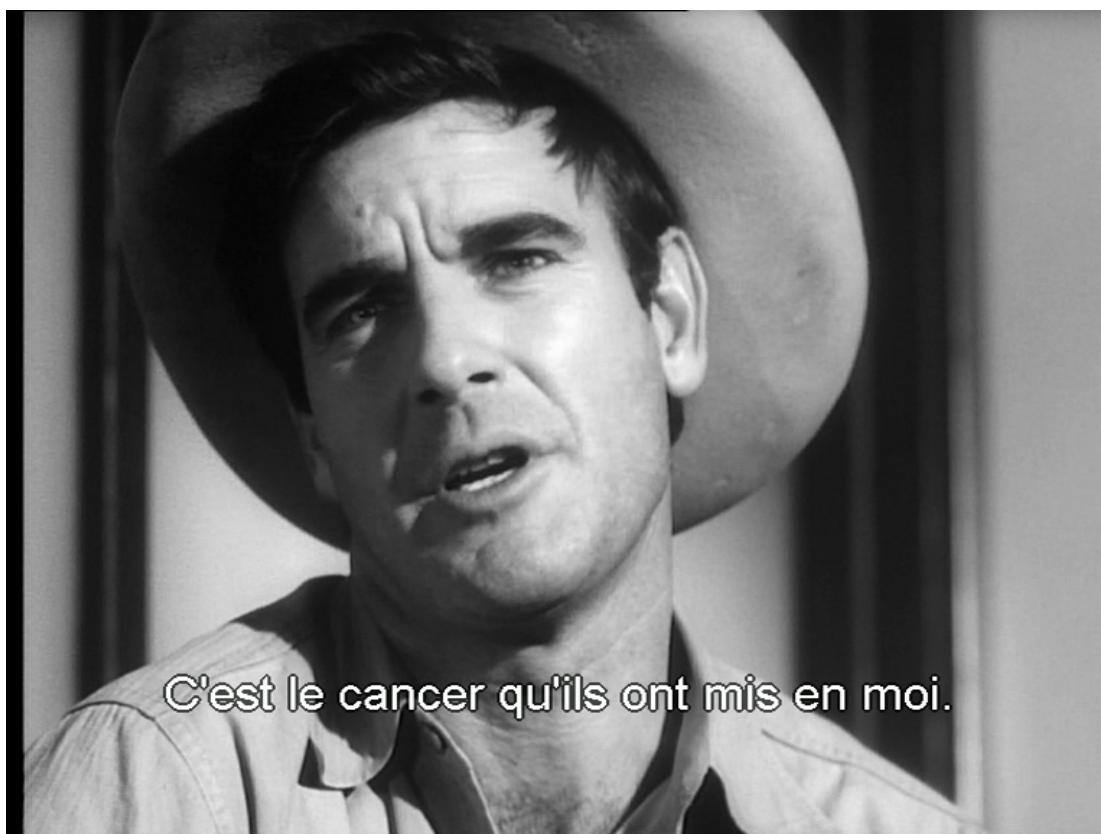
²¹⁷ Durant la séquence 11, à la Cantine.

²¹⁸ Durant la séquence 26, dans le Corridor.

chose qui ne leur correspond pas : « *Je ne voulais pas faire un film médical*, dit Fuller à propos de son film, *je voulais montrer comment une maladie existe dans un pays*²¹⁹. » Et si l'on considère *Shock Corridor* comme un film sur un *corps* qui tombe malade, le corps de Johnny serait peut-être non pas tant à voir comme celui d'un individu que comme « le corps de l'Amérique » : en pleine guerre du Viêt-Nam, à une époque où la société américaine se déchire dans les conflits racistes (Luther King lutte déjà pour les droits des Noirs), Fuller choisit de représenter un corps *en suractivité*, et un corps qui, du fait de sa suractivité, en vient à oublier le plus important. Johnny, très actif, *trop* actif peut-être, sûr de lui et de sa conscience, subit des changements en profondeur sans même s'en rendre compte, jusqu'à ce que lui-même ne prenne place dans l'asile. Antoine De Baecque propose de poser « *la question de la métaphore en histoire, [de se demander] comment une société choisit-elle de se représenter, comment trouve-t-elle des formes devant lesquelles elle se dit : je suis cela*²²⁰ ? » Et *Shock Corridor*, au moment où il arrive dans l'histoire des États-Unis, a sans aucun doute la volonté de représenter les risques qu'encourt un pays à un moment-clé de son histoire, de lancer une charge violente contre la bien-pensance américaine. Le tour de force de Fuller consiste précisément à faire tout cela sans *jamais* montrer une seule image « de l'extérieur », mais en filmant seulement des corps qui, dans un environnement malsain, y subissent un changement irréversible et inconscient. Le lien avec l'extérieur n'est en fait assuré que par les « images » intérieures des fous, — signe, encore une fois, que la « maladie » américaine est *ancrée* dans le corps, et que des images en surgissent encore, même quand rien, autour de lui, ne semble les appeler. Le monde « intérieur » de *Shock Corridor*, l'asile de fou, joue alors comme un énorme creuset de l'Amérique, au sein duquel se rencontrent les corps que le pays a rendu malades ; creuset qui va lui-même induire Johnny à incorporer la folie qu'il croyait jouer.

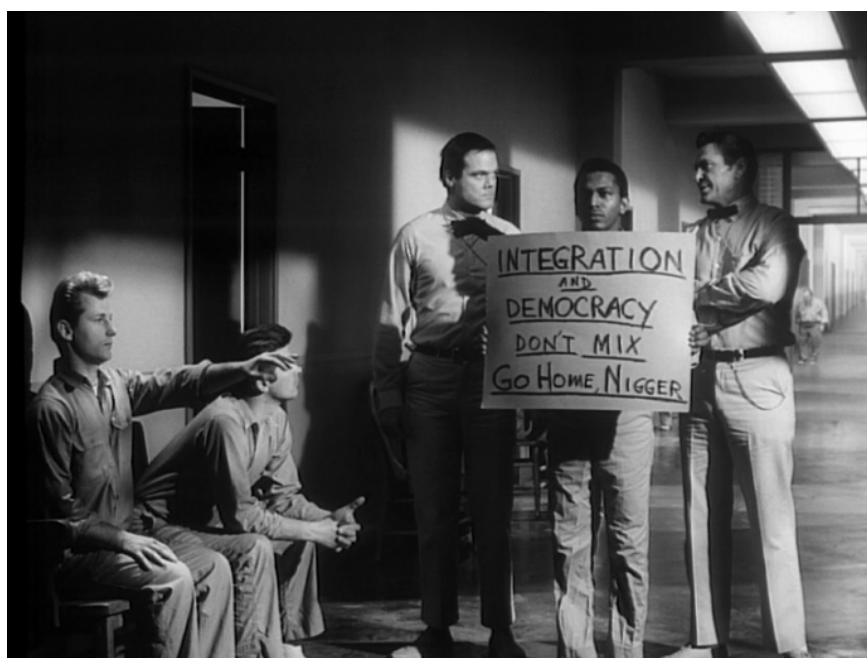
²¹⁹ Samuel FULLER, Jean NARBONI, Noël SIMSOLO, *Il était une fois... Samuel Fuller*, op.cit., p.251.

²²⁰ Antoine DE BAECQUE, *Le Corps de l'histoire*, Éditions Calmann-Lévy, Paris, 1993, quatrième de couverture.



C'est le cancer qu'ils ont mis en moi.

Stuart, dans son moment de lucidité : « C'est le cancer qu'ils ont mis en moi »



Le corps politique, à travers la figure de Trent dans Shock Corridor : « cette scène représente le mieux l'absurde qu'il y a, pour un corps, à souhaiter sa propre destruction. »

S'il est tout à fait possible de mener cette analyse et si l'intention de Fuller est vraisemblablement de critiquer et l'Amérique et la tendance facile à « l'oubli » qui est la sienne (la Seconde Guerre Mondiale n'est pas si loin), il ne faut pas cependant s'arrêter à cette seule négativité du processus. Au niveau du fonctionnement du corps comme au niveau du jugement de valeur, le processus d'incorporation a un côté « positif ». C'est, dans *The Naked Kiss* mais aussi dans *Shock Corridor*, tout ce qui constitue une action du corps sur le monde, et qui se donnerait à voir dans la matière filmique même. Cette positivité du processus se donne notamment à lire dans *The Naked Kiss*²²¹, où Kelly apprend à *se réadapter* au monde : la porosité d'un corps, alors, n'apparaît pas « à sens unique » mais se fait selon un *double mouvement*. Le corps, en même temps, reçoit *et* projette ce qu'il incorpore (une corporation), se modifiant continuellement et modifiant par-là sa propre vue du monde. Cette pensée d'un corps dialoguant avec le monde est moins évidente dans *Shock Corridor*, de par cette idée de danger que Fuller met en avant : « *Celui qu'il veut détruire, Dieu le rend fou* » est d'ailleurs la citation d'ouverture *et* de clôture du film. Mais ce retour du corps au monde existe néanmoins et, une fois la positivité du processus théorisée grâce à l'étude du *Naked Kiss*, il nous faudra succinctement revenir à *Shock Corridor*, pour compléter nos hypothèses antérieures et achever la construction du concept de « processus d'incorporation ».

²²¹ Fuller lie d'ailleurs les deux films par une autocitation : dans la séquence 2 de *The Naked Kiss*, soit tout au début du film, Kelly passe devant un cinéma qui projette *Shock Corridor*

II) Positivité du processus : la re-création du monde par le corps

1) La projection d'un corps dans le monde

La négativité du processus a un pendant « positif », qui ne vient pas après mais *en même temps*. Dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, le corps est filmé comme *dialoguant* avec le monde, selon un double mouvement. Ainsi, à la négativité du processus dans *Shock Corridor* correspond aussi une « positivité » : Johnny, en même temps que dans son corps-réceptacle le « Johnny-journaliste » est effacé, *projette* ce qu'il a en lui dans le monde qui l'entoure. Par exemple, lors de la séquence 37, au moment où il finit d'incorporer sa folie, le personnage la projette dans le monde du film : le Corridor se remplit alors de trombes d'eau, qui appartiennent à l'*intériorité* de Johnny. Ce dernier voit ensuite une image de lui-même flotter, au fin fond du Corridor. C'est que le corps, selon une logique de miroir, voit dans le monde sa propre image ; encore que cette « vue » est plus qu'une vue : filmiquement, c'est bien tout le « réel cin  matographique²²² » qui change, comme si le corps du personnage et le corps du film²²³ ne constituaient en tout et pour tout qu'un seul grand Corps, poreux, au sein duquel des échanges se dérouleraient. Nietzsche avance l'idée que, suite à l'incorporation de « valeurs » ou de « pulsions » par le corps, le corps devient à même de voir différemment le monde. Il   crit: « *Ce sont nos besoins qui interprètent l'univers ; nos pulsions, leur pour et leur contre. Toute pulsion est une sorte d'ambition de donner, chacune a en effet sa perspective propre qu'elle tâche d'imposer comme norme à toutes les autres pulsions (...) le corps, comme rapport de forces des signes assimilés, est un lieu interprétatif*²²⁴. » Le corps est un lieu interprétatif au sein duquel « *le processus organisé présuppose une activité interprétative continue*²²⁵. » — Les

²²² Réel cinématographique que nous définissons comme le réel de la diégèse, tel qu'il devrait être filmé dans le cadre d'un filmage « objectif », sans filtre aucun. Ici, les trombes d'eau n'appartiennent pas au réel de la diégèse, mais à l'intériorité de Johnny. Chion utilise notamment cette notion, mais de manière légèrement différente, pour parler du *Barry Lyndon* de Kubrick, dans *Stanley Kubrick : l'humain, ni plus ni moins*,   ditions Cahiers du Cinéma, Coll. Auteurs, Paris, 2005.

²²³ Raymond BELLOUR, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, Collection Traffic, 2009, p.16.

²²⁴   ric BLONDEL, *Nietzsche, le corps et la culture*, P.U.F., Paris, 1986, p. 319.

²²⁵   ric BLONDEL, *Ibid.*, p. 319.

corps de Johnny et de Kelly, parce qu'ils changent continuellement, sont eux aussi des « lieux » interprétatifs qui, tout en incorporant, interprètent le monde à partir de leur corps se créant processuellement. Les deux films de Fuller deviennent ainsi à même de « [traduire], par leurs propres images, la faculté du corps à s'immiscer dans le monde.²²⁶ » Ce qui se joue, dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, c'est l'incorporation d'un ensemble de choses qui, à terme, rejaillissent dans la matière filmique et la change : c'est en ce sens que nous pouvons analyser les défauts filmiques, les ambiguïtés d'éclairage et de montage : comme les reflets brisés d'une intériorité en crise, qui subit de multiples conflits au niveau de son corps, — conflits qui rejaillissent alors dans l'objet « film » lui-même.



« (...) le Corridor se remplit alors de trombes d'eau, qui appartiennent à l'intériorité de Johnny. Ce dernier voit ensuite une image de lui-même flotter, au fin fond du Corridor. C'est que le corps, selon une logique de miroir, voit dans le monde sa propre image (...) »

- **Le « filtrage » du monde par le corps**

Dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, nous constatons des partis-pris filmiques qui tiennent lieu de figures étonnantes : parfois de manière plus implicite, parfois de façon totalement revendiquée, Fuller choisit de nous montrer un corps qui *déborde* sur le corps du film, un corps qui s'y « projette ». Cette positivité du processus, qui correspond à l'action d'un corps sur le monde, s'opère dans les films selon trois

²²⁶ Fabienne COSTA, *Devenir corps – passages de l'œuvre de Fellini*, op.cit., pp. 12-13

modalités différentes : par le son, par l'image, ou par l'image-son (c'est-à-dire le métrage filmique, dans sa totalité).

Le corps peut se projeter dans le corps du film sous la forme de *sons*, tout d'abord. Le spectateur entend alors les sons qu'entend un seul personnage, selon une modification de ce que Michel Chion appelle le « *point d'écoute*²²⁷ ». La première originalité du procédé chez Fuller est cependant que le son entendu est *purement subjectif* (il vient du corps même du personnage, et n'est pas simplement un filtrage dû à la position du personnage dans l'espace, etc.). La seconde originalité est que Fuller *donne à voir* l'hétérogénéité du point d'écoute, sa non-conformité à une esthétique « classique » du cinéma : dans *Shock Corridor*, la séquence la plus représentative de ce fonctionnement est celle où Pagliacci réveille Johnny, la nuit, pour lui chanter un air de Rossini²²⁸. Fuller fait deux travellings haut-bas, qui vont de gros plans de Johnny à des gros plans de Pagliacci chantant. Quand la caméra est sur Johnny, nous entendons simplement le chant faux de Pagliacci — mais quand la caméra est sur Pagliacci, nous entendons le *véritable* air d'opéra, c'est-à-dire *ce que le fou entend lorsqu'il chante*. Les hiatus sonores « voix de Pagliacci / opéra / voix de Pagliacci / opéra » correspondent à une alternance des points d'écoutes, dont l'une des occurrences (celle de l'opéra) marque un débordement du corps du fou sur le corps du film, mis en avant par l'insistance des travellings. Dans *The Naked Kiss*, cette hétérogénéité du point d'écoute est, de même, assez surprenante : alors que Grant et Kelly regardent le film sur Venise (un film muet), une musique de gondoliers survient en *off*. Nous pensons qu'il s'agit d'une musique extra-diégétique, mais Grant demande à Kelly : « *Vous entendez cela ?* » La jeune femme répond que non, intriguée, et Grant explique, rêveur : « — *J'entends les gondoliers chanter...* »²²⁹. C'est qu'une fois de plus, le corps (de Grant, ici) est à même de déborder sur le corps du film, devenant comme le « contenu » de la bande-son, et brouillant les repères narratifs « classiques ».

²²⁷ Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Éditions Cahiers du cinéma, Coll. Essais, Paris, 2003, p. 429, où le théoricien expose le « point d'écoute au sens *subjectif* (...) : « *Le personnage à partir duquel il est suggéré que nous entendons un son (par exemple, s'il parle au téléphone, et que nous entendons distinctement son interlocuteur comme lui-même est censé l'entendre.* »

²²⁸ La séquence n°13 de notre séquençier en Annexes (précisément, vers 29 min. 18 sec.)

²²⁹ *The Naked Kiss*, minutage : 35 minutes 36 sec. « — *You hear that ? — No... — I hear the gondoliers singing...* »

AVEC
MUSIQUE



P
A
N
O
R
A
M
I
Q
U
E

SANS
MUSIQUE

Débordement du corps du fou sur le corps du film : « La seconde originalité est que Fuller donne à voir l'hétérogénéité du point d'écoute, sa non-conformité à une esthétique « classique » du cinéma »

Le corps des personnages peut également affecter *l'image filmique* elle-même. Il nous faudra revenir, dans des analyses plus axées, sur ce procédé (particulièrement en II)2 et II)3), — mais nous pouvons déjà relever quelques occurrences dans les films. Dans *The Naked Kiss*, il arrive souvent que l'humeur de Kelly affecte l'éclairage d'une séquence. Lorsque Kelly, joyeuse, arrive dans Grantville pour y chercher un logement, Fuller utilise ainsi un filtre lumineux qui rend l'image brillante²³⁰ : tout, dans l'image, semble ainsi renvoyer à la félicité de la jeune femme, tellement forte qu'elle se répand dans la bande-image elle-même. Dans *Shock Corridor*, plusieurs fois, la positivité du processus d'incorporation fait du corps du film le reflet du corps malade de Johnny, alternatif, entre raison et folie : survient par exemple soudainement un plan à l'éclairage éclaté, en désaccord complet avec le reste du film, comme si la dualité de Johnny s'étendait à l'image elle-même²³¹.



« Lorsque Kelly, joyeuse, arrive dans Grantville pour y chercher un logement, Fuller utilise ainsi un filtre lumineux qui rend l'image brillante (...) »

²³⁰ *The Naked Kiss*, séquence 7 de notre séquencier.

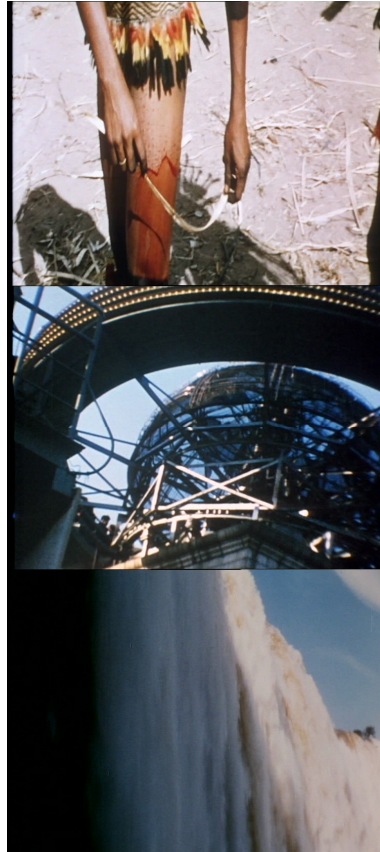
²³¹ à 1h15 min. et 33 secondes, précisément (cf illustration)



Johnny dans le Corridor : « (...) un plan à l'éclairage éclaté, en désaccord complet avec le reste du film, comme si la dualité de Johnny s'étendait à l'image elle-même. »

Enfin, le dernier cas que nous pouvons constater dans la positivité du processus d'incorporation, et sur lequel nous reviendrons également, est celui des images dites « mentales ». Cette fois, c'est le corps qui *devient* le « corps du film », prenant soudainement le contrôle de la narration. C'est ce qui arrive, par exemple, pour les corps des fous : alors que Johnny leur parle, en noir et blanc, — ces derniers se souviennent de leur passé, et des images en couleur apparaissent, des images qui brisent le flux narratif du film. Pour Kelly, le processus donne également lieu à ces images « mentales » : lorsqu'elle joue avec les enfants handicapés, à l'hôpital, surgissent des images où ces mêmes enfants — infirmes dans le réel cinématographique — courent avec elle et font des cabrioles dans l'herbe. C'est que Kelly se projette dans le corps du film ; projection qui est ici toute particulière en ce que c'est le corps qui, plutôt que d'agir comme un « filtre » du monde, prend provisoirement la place de celui-ci. C'est comme si Fuller, par ces images « mentales » que l'on pourrait dire « corporelles »²³², ouvrait les corps pour en extraire ce qu'il y a de plus intime, de plus *réel* : il est patent que les images des fous soient les seules *en couleur*, ce qui implique, selon le sens commun, un surcroît de réalité par rapport au noir et blanc.

²³² Nous discuterons ce point de terminologie dans la Partie III.



Les images dites « mentales » des fous : les seules images en couleurs des deux films, troisième cas de projection du corps dans le monde : « C'est comme si Fuller (...) ouvrait les corps pour en extraire ce qu'il y a de plus intime, de plus réel »

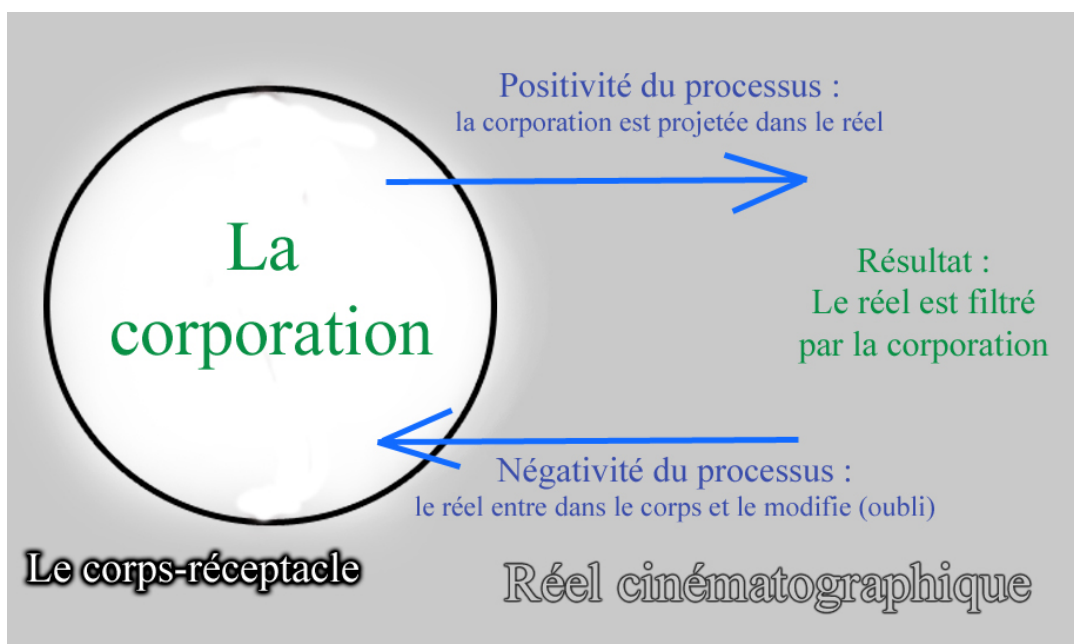


Schéma récapitulatif du processus d'incorporation,
de ses deux faces : négativité et positivité

- **Le corps comme lieu des représentations**

Si le corps est un « lieu interprétatif » chez Fuller, il nous faut questionner *ce à partir de quoi* il interprète. Ce que le corps incorpore, avons-nous dit, c'est une « corporation », mot générique sous lequel nous regroupons jusque-là les « valeurs », ou « états de corps » incorporés, et mot défini comme « *ensemble homogène* de croyances, préférences, états ou réalités, qui ne prend sens que dans un corps. »²³³ Mais nous sommes au cinéma, et ce concept de « corporation » est nécessairement *figuré* cinématographiquement. En réalité, Fuller filme bien les corps comme des réceptacles de croyances, d'états, — mais ces croyances et états sont figurés par des *images* : une **corporation, à un niveau cinématographique** et non plus narratif, peut donc être redéfinie comme un « **ensemble d'images homogènes** ». En effet, si l'on revient sur l'ensemble de nos analyses, nous voyons que ce qu'il y a *dans* les corps des fous, ce qui constitue leur « corporation » qui prend parfois le contrôle de la narration, ce sont des *images*. C'est, dans Trent, les images d'Afrique, de ses origines incorporées ; dans Stuart, les images de l'Asie, de la « menace communiste », elle aussi incorporée ; dans Johnny, ce sont les chutes d'eau et leur grondement terrible, qui débordent sur le corps du film pour faire pleuvoir, dans le corridor, des gerbes de pluie. A chaque fois, Fuller filme, à travers ces différents niveaux, un corps *ayant incorporé* des images. Encore faut-il s'entendre, ici, sur la notion d'« image », et la définir comme *ce qui fait voir et entendre* le monde ; comme ce qui, pour un corps, *fait sens* et *fait sentir*, — l'image incorporée étant la figuration cinématographique d'un « état de corps » tout entier²³⁴. Par exemple, les tumultes intérieurs de Johnny, ce que l'on pourrait appeler son « état de corps », sont *figurés* par ces chutes d'eau bouillonnantes que Fuller filme. De même au début du film, quand la folie du personnage prend peu à peu corps autour de lui, c'est par la surimpression de l'*image* de Cathy, qui marche sur son torse, qu'est figuré le malaise intérieur du personnage, déjà scindé en deux : « *à moins que je ne me trouve un autre Johnny...* »²³⁵, dit Cathy. Encore une fois, en continuant d'analyser de nouveau les moments déjà abordés, il nous apparaît que lors de la séance d'électrochocs de Johnny, moment de cristallisation de l'incorporation, Fuller filme un ensemble d'*images* qui

²³³ cf Partie I, II)1

²³⁴ On l'aura compris, ce n'est pas l'image au sens purement « graphique » du terme.

²³⁵ ...*The Naked Kiss*, minutage : 17 min. 50 sec. : « ... *I could find another Johnny...* »

parasitent l'image, avant de disparaître une fois les électrochocs finis (et ces mêmes images incorporées). Dès que le réel cinématographique est changé, c'est que la corporation (composée d'images) est projetée dans le monde du film. Le processus d'incorporation constitue alors la réception et la projection d'images, pour un corps-réceptacle, — images qui proviennent du monde extérieur.

C'est ainsi, cinématographiquement, une pensée de représentations devenues *corps* qui se dessine : une fois ces images incorporées (par Johnny, par Kelly), le corps *change*, il en vient à voir le monde différemment. L'image est ainsi « à l'inverse de la pure et simple visibilité », elle « est la performance de visualisation [de laquelle] surgit une nouvelle réalité. Le décor autour de cette représentation génère dans l'acte d'incorporation un espace qui s'affronte au regard (...) Comme un écran, cet espace modifie ce que nous pouvons voir et la façon dont nous pouvons le voir ²³⁶ », avancent Davila et Sauvaret. C'est donc bien à des images devenues corps, à des corporations qui changent la vue d'un vivant, que nous avons ici affaire : elles « ne sont plus alors seulement des reproductions, des mirages, des illusions, des représentations (...) elles sont présentations d'éléments physiques, elles sont créatrices d'univers. Elles ne sont plus simplement virtuelles, elles sont physiquement présentes²³⁷. » Physiquement présentes : pour Johnny et Kelly, cette présence physique de l'image est traduite par le débordement du corps dans le monde. Et le corps des personnages, parce qu'il est *double*, parce qu'il est en conflit permanent entre deux corporations, déborde sur le film de façon à scinder ce dernier en deux pôles. C'est pourquoi le conflit des corporations se traduisait dans *Shock Corridor* par l'opposition, dans le corps du film²³⁸, d'une profondeur et d'une surface, — dans *The Naked Kiss*, le conflit se traduit par la dualité entre la lumière et l'ombre, entre le futur rêvé de Kelly et le passé qu'elle aimerait oublier. La positivité du processus correspond en fait à la mise en tension de deux choses, dans le corps du film, et à la volonté de Fuller de donner à voir « ces idées paradoxales qui jouent sur le contraste ou la contradiction des motifs, le basculement des valeurs, le renversement des archétypes, l'inversion des situations ou le

²³⁶ Thierry DAVILA, Pierre SAUVARET, *Devant les images : penser l'Art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Éditions Presses du réel, Collection perception, Paris, 2011, p. 233.

²³⁷ Thierry DAVILA, Pierre SAUVARET, *Devant les images : penser l'Art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, *op.cit.*, p. 234.

²³⁸ notion avancée par Raymond Bellour, qui considère le film comme un corps, comme un organisme en lui-même, dans sa matérialité filmique : cf *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Collection « Traffic », Paris, 2009.

franchissement des interdits.²³⁹ », à un « *double jeu*²⁴⁰ » permanent entre le corps et le monde, poreux l'un à l'autre, et se formant l'un et l'autre tour à tour.

²³⁹ José MOURE, *Le plaisir du cinéma — analyses et critiques des films*, *op.cit.*, p. 170.

²⁴⁰ Serge DANEY, *La rampe*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1983, p. 157.

2) Naissance d'une dualité : le miroir de Kelly

- Particularités du corps dans *The Naked Kiss*

The Naked Kiss, tout comme *Shock Corridor*, est un film qui se déroule sous le signe du conflit entre deux pôles opposés. Si un schème convient pour penser le film, c'est en effet celui de la « dualité » : ce qui a lieu, c'est à la fois la dualité entre le passé de Kelly *et* son futur, mais aussi, entre la négativité du processus d'incorporation *et* sa positivité. Kelly a en effet incorporé un passé qu'elle désire oublier (négativité) mais se projette continuellement dans le corps du film, oscillant entre ce passé qui la parasite et le rêve d'un futur idyllique avec Grant, et marquant le film de cette oscillation (positivité). Le personnage subit, comme nous l'avons dit, le processus de manière « passive » : quelque chose (sa corporation « Kelly-passé ») *reste* en elle, et ce sans qu'elle le sache. L'histoire du *Naked Kiss* est celle d'une jeune femme qui tente de se donner une *nouvelle image* (d'incorporer un nouvel « état de corps », la corporation « Kelly-futur ») alors que son ancienne image est toujours présente dans son corps. A ce titre, la métaphore digestive est éclairante : si « *être malade, ce n'est pas seulement mal digérer, c'est tout avaler, éliminer mal* ²⁴¹ », alors Kelly peut être qualifiée de « malade », souffrant en quelque sorte d'une « indigestion d'être ». Tout comme dans *Shock Corridor*, il y a conflit parce qu'il y a deux êtres en un seul corps, deux corporations dans un seul réceptacle : « Kelly-passé » et « Kelly-futur » se disputent le corps de Kelly, cette dernière se qualifiant elle-même, dans un moment d'ivresse, de « *femme entre deux mondes* ²⁴². » La différence avec l'autre film du corpus est que Kelly « n'alterne » pas consciemment entre son rôle de prostituée et son rôle d'infirmière : elle croit être infirmière, tout en croyant avoir oublié la prostituée. Il en résulte une tension permanente entre « prendre sur soi » et « donner aux autres », entre « être une prostituée » et « être une infirmière », entre le passé haï de la jeune femme et son futur rêvé, — le tout *s'amalgamant* en un corps. Dès lors, c'est un mélange interne, une véritable *digestion* qui s'opère, et s'il est vrai qu'« *un homme fort et bien doué digère les événements de sa vie (y compris les faits et les forfaits) comme il digère ses repas,*

²⁴¹ Éric BLONDEL, *Nietzsche, le corps et la culture*, op.cit., p.303.

²⁴² *The Naked Kiss*, minutage : 49 min. 37 sec. : « *But that makes me a woman of two worlds...and that's not good* »

même lorsqu'il a à avaler de durs morceaux », et que « s'il ne s'accommode pas d'un évènement, ce genre d'indigestion est aussi physiologique que l'autre ²⁴³ », alors nous pouvons dire de Kelly qu'en tant que « femme forte » — « fullérienne », de la tête aux pieds —, elle devra durant tout le long de *The Naked Kiss* « digérer » le mélange qui s'effectue au sein de son propre corps, cette dualité malsaine qui la parasite continuellement et qui s'étend au corps du film. L'amalgame entre le passé et le futur de Kelly est en effet « intérieur » mais, par la positivité du processus d'incorporation, il tend à devenir « extérieur », et à se lire dans le corps du film.



Kelly, la « femme forte », qui va « devoir se digérer », s'accommode de « son propre passé enfoui en elle »

L'opposition majeure du *Naked Kiss* est celle de la lumière et de l'ombre, qui représente respectivement le futur rêvé et le passé honni. En « *maître de l'ambiguïté* ²⁴⁴ », Fuller construit là un amalgame filmique, amenant des aspérités au sein d'un métrage qui demande pourtant, si l'on se place dans une esthétique « classique », une homogénéité. ***L'ambiguïté constitutive du corps de Kelly s'étend au corps du film à plusieurs niveaux***, qu'il convient d'abord de préciser. En premier lieu, le cinéaste filme une ambiguïté **au niveau du film en son entier**, pris comme un seul « syntagme ²⁴⁵ » : Fuller nous montre, par exemple, une Kelly chauve dans la première séquence, une Kelly enragée qui bat son proxénète (elle est habillée de *noir*), — avant de nous montrer

²⁴³ Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal*, Éditions GF Flammarion, Collection G.F., Paris, 2000, p.93, aphorisme 44.

²⁴⁴ Luc MOULLET, *Piges choisies*, op.cit., p.89.

²⁴⁵ Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma, Tome 1 et 2*, op.cit., p.128.

la même Kelly, les cheveux désormais longs et blonds, qui arrive calmement à Grantville (elle est cette fois habillée en *blanc*). Ambiguïté au niveau du film entier, donc. Mais le choix du noir et blanc permet également à Fuller d'instaurer une ambiguïté **au niveau de la séquence** : il film parfois Kelly dans un plan très éclairé, avant que celle-ci, au plan suivant, ne se retrouve dans l'ombre (et en faux-raccord complet). Enfin, il y a également une ambiguïté qui se joue **au niveau du plan**, certains d'entre eux semblant complètement *éclatés*, comme s'ils hésitaient entre le « trop noir » ou le « trop blanc ». Ainsi, la dualité est ainsi également présente tout le *Naked Kiss*, les conflits du corps se donnant cependant plus à lire comme une lutte sinieuse et sournoise, que par un affrontement brutal entre les deux corporations à l'oeuvre, comme c'était le cas pour Johnny Barrett dans *Shock Corridor*.



The Naked Kiss : exemples, au sein de la même séquence, d'une ambiguïté d'éclairage, résultat de la projection dans le corps du monde du corps de Kelly

- **Le monde, miroir du corps : une « double dualité »**

Il existe une « double dualité », dans *The Naked Kiss*. C'est à la fois la dualité qui existe entre le passé de Kelly et son futur ; et une autre dualité, corrélative à la première, qui est celle du processus d'incorporation, entre la réception et la projection,

la négativité et la positivité. L'idée qui permet de penser cette relation du corps au monde, d'un corps qui s'y étend et s'y voit, est celle du « miroir ». Ce qui se joue entre un corps et le monde, cet aller-retour à l'infini, peut être comparé à ce qui se joue entre un corps et son reflet dans le miroir : quand la corporation constitutive d'un corps (l'ensemble d'images homogène) change, les images projetées dans le monde changent aussi, et le monde se modifie pour le personnage, qui désormais *s'y voit*. L'image acquiert ainsi une puissance et, de même que dans *Shock Corridor* le rôle joué²⁴⁶ est aussi le rôle *vécu*, et à terme, incorporé, — dans *The Naked Kiss*, quand un corps projette une image dans le monde, il la reçoit également, et le corps vit par elle : se crée ainsi un dialogue entre le corps et le monde. Si *Shock Corridor* commençait lui aussi par un reflet²⁴⁷, la métaphore proposée est plus intéressante dans *The Naked Kiss*, en ce qu'elle est filée tout le long du film. Quand Kelly lance à Griff qu'elle a changé, elle précise que ce n'est sûrement pas grâce à lui, mais « [à] son miroir²⁴⁸. » Dès la séquence d'ouverture, le film est de fait placé sous le signe de la réflexion : Fuller *identifie* littéralement la caméra à un miroir. Le cinéaste écrit d'ailleurs, dans son scénario, une indication peu commune : « GROS PLAN SUR KELLY *qui regarde la caméra (devenue le miroir)*²⁴⁹ ». Kelly, après avoir tabassé son proxénète, va se mettre une perruque, et se place devant son reflet, Fuller *cut* : la caméra est maintenant à la place du miroir. Et durant tout le générique, Kelly *se regarde dans la caméra, et se regarde également dans le miroir*. L'instance *créatrice* d'images se voit ainsi également identifiée à une instance *réfléchissante* : Kelly se voit et son reflet la voit aussi, et dès que l'une des deux bouge, l'autre aussi. Il se crée ainsi une relation étrange entre un corps (celui de Kelly) et un film (ce qui filme une caméra) ; relation qui est celle d'une première dualité, entre une réception d'images par le corps et une projection de ces mêmes images dans le corps du film. Parce qu'il n'y a plus de frontières entre le corps et le monde, parce que *tout* est corps dans *The Naked Kiss*, le monde peut échanger avec le corps et devenir son « miroir » ; un miroir qui tend à refléter l'amalgame présent dans le corps-réceptacle de la jeune femme. Le corps et le monde, ici, « *s'entrelacent dans toute sensation, se croisent d'une façon telle qu'on ne peut plus dire que le corps est*

²⁴⁶ Nous pourrions aussi parler de « l'image » que Johnny a de lui-même...

²⁴⁷ *Shock Corridor*, minutage : 1 min. 45 sec., le reflet de Fong dans la glace

²⁴⁸ *The Naked Kiss*, minutage : 23 min. 56 sec., « *It's your mirror.* »

²⁴⁹ Samuel FULLER, *Ibid.*, *op.cit.*, p.489.

dans le monde et la vision dans le corps », constituant ainsi « un seul et même tissu, la chair, dont le corps sentant et le corps senti sont comme l'envers et l'endroit²⁵⁰. »



Le docteur Fong : Shock Corridor commence également par un reflet



La séquence d'ouverture du Naked Kiss : Kelly utilise la caméra comme un miroir

²⁵⁰ Michela MARZANO, *La philosophie du corps*, Éd. PUF, Collection « Que sais-je ? », 2009, p.47.

La seconde dualité qui se joue dans *The Naked Kiss*, corrélative à la première, est également mise en scène dès la première séquence du film : c'est la dualité entre le passé fui par Kelly, et son futur. Durant l'ouverture, Kelly vient dire adieu à son passé de prostituée (en corrigeant son proxénète). Par-là, elle est déjà en route vers son futur avec Grant, créant ainsi une *tension* entre deux pôles, qui s'étend à la matière filmique elle-même. En témoigne la dimension duelle de toute la séquence, qui annonce cette lutte intérieure amenée à se poursuivre durant le film. Le spectateur est immédiatement mis en présence du processus : la dimension duelle se manifeste ici à travers l'alternance des deux musiques, et la sécheresse de *cut* dont Fuller fait usage, passant brutalement d'un jazz endiablé à une musique symphonique, puis revenant au jazz. Sans aucun ménagement pour le spectateur « classique », habitué à ce que la musique se fonde en silence dans la bande-sonore, Fuller saute de l'une à l'autre, amalgamant dans la séquence deux pôles contradictoires, qui renvoient à la dualité du corps de Kelly.



Une dimension duelle naissante : deux musiques entrent en collision par le montage.

La séquence est également découpée de manière duelle : lorsque Kelly frappe son proxénète, Fuller filme en champ-contrechamp à 180°. Outre le fait que dès le premier plan du film, le combat du corps commence, et qu'il soit figuré par l'alternance entre deux pôles opposés, l'on peut noter que Fuller alterne deux plans qui ont la particularité d'être des *regards-caméra*. Il n'est pas anodin que ce soit la caméra,

identifiée au miroir, identifiée à ce qui crée et réfléchit les images constitutives du corps, que Kelly frappe : c'est comme si elle s'y voyait et ne *supportait pas* de s'y voir, prenant en haine sa propre image. C'est en effet cette même caméra que la jeune femme regarde furieusement, une fois sa perruque tombée, une fois son visage de prostituée chauve *révélé*. Si la caméra est un miroir, et que Kelly lutte justement contre sa propre image de prostituée qu'elle voit dans le miroir, — frapper la caméra revient bien à repousser un passé, un passé que la jeune femme veut oublier, une image qu'elle veut rejeter loin d'elle-même.



« C'est en effet cette même caméra que la jeune femme regarde furieusement, une fois sa perruque tombée, une fois son visage de prostituée chauve révélé (...) — frapper la caméra revient bien à repousser un passé, un passé que la jeune femme veut oublier, une image qu'elle veut rejeter loin d'elle-même. »

En effet, durant cette première séquence, en venant prendre « *ce que le proxénète lui doit, 75 dollars*²⁵¹ », il s'agit bien pour Kelly de se débarrasser de son image passée. Lors des plans sur la jeune femme, des photographies sont d'ailleurs exposées à l'arrière-plan ; en quittant la pièce, Kelly ne se privera pas d'aller déchirer sa propre photographie, dernier reste de son passé. Du moins, c'est ce qu'elle aurait espéré : car même une fois achevé ce combat initial, l'oubli *du corps* n'est pas accompli pour autant. Comme pour Johnny dans *Shock Corridor*, la tête croit avoir le contrôle, — mais le corps, lui, a incorporé. En quittant son proxénète assommé, l'erreur que commet

²⁵¹ « *Sixty, seventy... seventy-five ! I just take what is coming to me ! etc* »

Kelly est de se considérer comme *tabula rasa*, comme prête à accepter, à incorporer une nouvelle Kelly. Seulement, elle ne s'est pas débarrassée de son passé, en ce qu'elle ne l'a pas fait *sortir* : cinématographiquement, elle l'a simplement *recouvert* : avec une perruque. Et l'on peut être certain que ce passé suivra un certain trajet fatal, le même que celui que Kelly annonce à Griff lors de son premier boulot de façade, vendeuse d'Écume d'Ange : « *ça descend comme de l'or liquide, et ça remonte comme une paisible dynamite*²⁵². » Après cette spectaculaire ouverture, le passé de Kelly continuera d'exister en elle, mais en même temps que le futur qu'elle essayera de se construire, les deux créant un *amalgame* à l'origine des conflits du corps. La jeune femme sera dès lors celle qui tente de « *renouveler un corps* » comme on « *renouvelle un passeport*²⁵³ », quelqu'un « *essayant de changer*²⁵⁴ », tout en ayant « *quelque chose [qu'elle] doit s'enlever de l'esprit*²⁵⁵. »

²⁵² *The Naked Kiss*, Minutage : 7 min. 50 s. « *it goes down like liquid gold and comes up like slow dynamite.* »

²⁵³ *The Naked Kiss*, Minutage : 25 min. « *Oh, you're right... You can renew a passport... but you can't renew a body* »

²⁵⁴ *The Naked Kiss*, Minutage : 25 min. « *I'm trying to change* »

²⁵⁵ *The Naked Kiss*, Minutage : 46 min. 25 s « *I got to get something out off my mind* »

3) *The Naked Kiss* : la “femme entre deux mondes”

Le corps de Kelly, la « *femme entre deux mondes*²⁵⁶ », fait du *Naked Kiss* une sorte de « double monde », de par la positivité du processus d’incorporation. Le corps de Kelly se projette parfois dans le monde qui lui est extérieur, conférant à ce dernier une dualité. Le film, à l’image de Kelly, est toujours « entre deux » : entre la corporation « Kelly-passé » et « Kelly-futur », il apparaît comme « *traversé par un processus d’oscillation des corps* », devant « [trouver] un « *juste milieu*²⁵⁷. » Pour cela, Fuller « *fait varier, nie ou met en doute le lien entre le corps et son environnement filmique en créant des correspondances exceptionnelles – points de contacts, tensions-qui traduisent leur coprésence (...) en de subtils écarts*²⁵⁸. »

- **Les deux mondes de Kelly, obscurité et clarté**

Ces « écarts » sont d’abord des écarts d’éclairage. De manière systématique, Fuller éclaire *trop* ou *pas assez* certains plans et séquences, créant ponctuellement des *hiatus* filmiques, et un véritable « double monde » à l’image. Ce double monde, reflet du double corps de Kelly, a en premier lieu une composante sombre. On ne peut pas parler ici d’un éclairage « dramatique », en ce qu’il n’a rien à voir avec l’action proprement dite : ce n’est pas un éclairage qui se veut sombre « parce qu’il fait nuit », ou même « pour créer du suspense », — c’est un éclairage qui est le reflet de la corporation « passé » de Kelly, celle-ci se projetant dans le corps du film. De la même manière, nous trouvons un second monde, excessivement clair, qui se rapporte selon les mêmes modalités à la corporation « futur » de Kelly, à ses rêves de mariage avec Grant. Ainsi, c’est comme si Fuller avait parfois cherché à éclairer le film *contre* sa propre intrigue : lorsque Kelly, radieuse, cherche une chambre à louer²⁵⁹, le cinéaste s’ingénie alors à saturer l’image de luminosité, à grands renforts de filtre lumineux. C’est comme si, littéralement, la joie de Kelly débordait dans le film pour prendre le contrôle, non seulement de l’éclairage, mais également du montage : dans la séquence, Constance Towers s’avance le long d’une petite rue, coquette, au son d’une musique

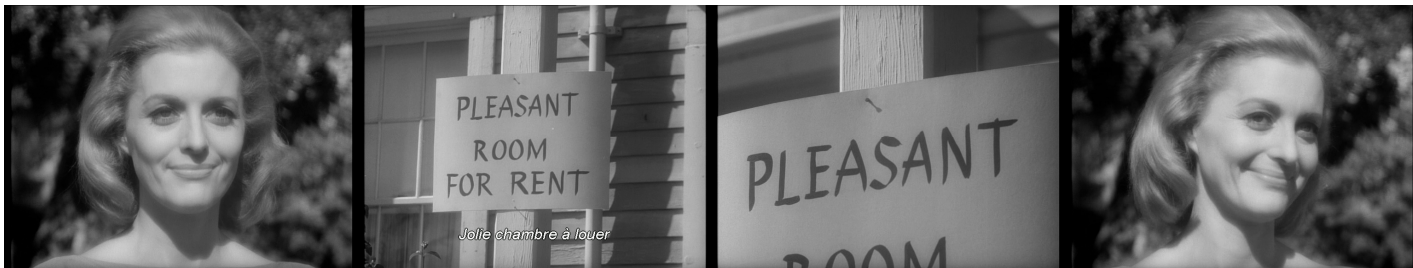
²⁵⁶ *The Naked Kiss*, minutage 49 min. 37 sec. : « *But that makes me a woman of two worlds...and that’s not good* »

²⁵⁷ Fabienne COSTA, *Ibid.*, p.14

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *The Naked Kiss*, séquence 7 de notre séquenceur (cf DVD)

mièvre. L'image semble briller. La jeune femme s'arrête devant une maison, et s'effectue un raccord en gros plan sur le sourire enfantin de Kelly, puis sur un panneau « *Pleasant room for rent*²⁶⁰ ». Puis Fuller raccorde *encore*, dans l'axe cette fois, sur le « *pleasant* ». *Et encore* sur le gros plan de Kelly, béate, qui sourit un peu plus. Ici, le cinéaste est entre la gentille moquerie de son personnage et la compassion extrême : il met en scène le monde diégétique exactement comme Kelly le voit.

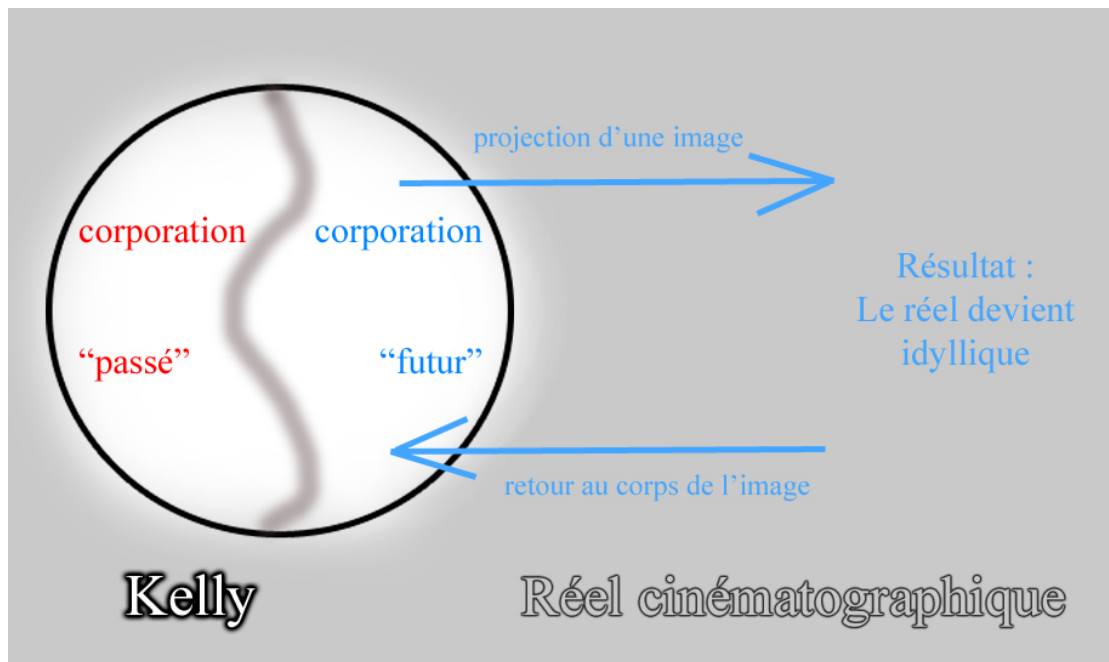


Kelly projette « sa corporation futur » : et tout le réel cinématographique se met à exister selon une perspective idyllique.



Kelly, à l'image du pantin de sa chambre : le souvenir d'un soldat mort, maintenant recouvert d'un voile de mariée.

²⁶⁰ « *chambre agréable à louer* »



*Schéma récapitulatif du processus créateur de représentations idylliques
et exemple d'une telle représentation : Kelly et son hôte, Miss Joséphine*

Voilà un exemple de séquence idyllique, où Kelly est « dans l'un de ses mondes », c'est-à-dire où elle voit le réel cinématographique *par* l'une de ses corporations, la corporation « Kelly-futur ». Le monde en devient brillant, mais aussi chantant, car la musique participe aussi à ce « filtre » du réel. Son corps, qui a incorporé une certaine image de lui-même (celle d'une future mariée, rédimée de la prostitution), la projette à présent dans le monde. C'est que la jeune femme, ici, comme elle le dit à

Grant plusieurs fois, « *se voit*²⁶¹ », — mais « se voir » implique ici aussi de « s'entendre²⁶² ».

Le second monde de Kelly est celui qui se rapporte à tout son passé. Ce sont des plans où Fuller utilise un contraste inhabituel, plongeant ses personnages dans une ombre qui n'est pas justifiée diégétiquement. Ainsi en va-t-il, par exemple, de la discussion entre Griff et Kelly, quand celui-ci la menace justement de révéler son *passé* à Grant, si elle ne se décide pas à quitter la ville. Les deux personnages entrent alors dans une autre pièce de l'hôpital, plongée dans une semi-pénombre inquiétante, alors que l'action se situe en pleine journée²⁶³. De même pour la courte séquence juste avant que Kelly ne dise la vérité quant à sa vie de prostituée à Grant²⁶⁴ : plutôt que de les montrer dans une pièce chaleureusement éclairée, comme le voudrait une imagerie un peu vieillotte du « couple à la maison », Fuller filme Kelly et Grant qui dansent tous les deux presque dans le noir, au milieu des ombres. Et ce n'est pas pour entretenir une certaine intimité : au début du plan en question, le serveur de Grant passe dans l'image : les deux amoureux ne sont donc pas seuls. Étrange éclairage, pour une action qui est censée se dérouler là aussi en pleine journée. C'est que Kelly, une fois de plus, *se voit*, qu'elle voit le reflet de sa corporation « passé » dans le monde qui l'entoure, ce dernier devenant son miroir. C'est d'ailleurs à cette occasion qu'elle avoue à Grant avoir « *quelque chose à s'enlever de l'esprit* ²⁶⁵ », ce quelque chose étant son passé de prostituée qui la parasite continuellement.

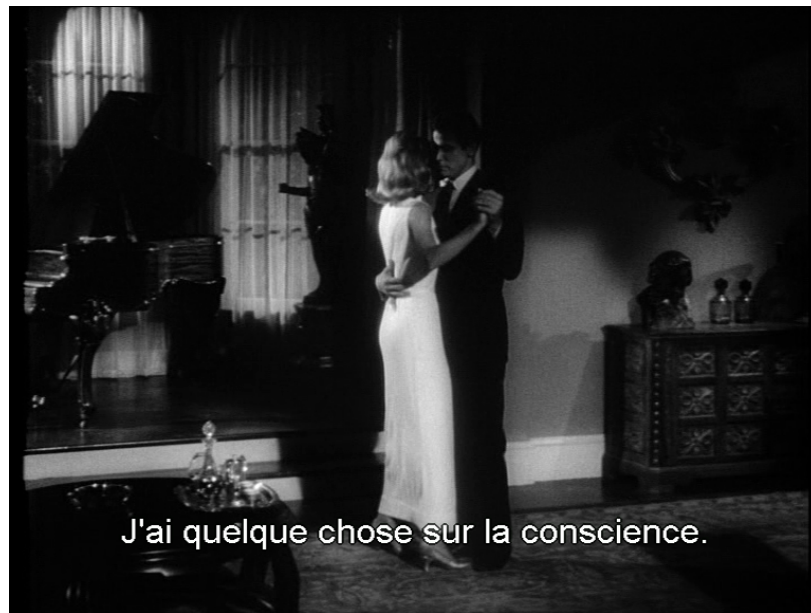
²⁶¹ « *Je me vois...* » est une phrase qui revient plusieurs fois, notamment lorsque Kelly s'adresse à Grant, devant son film sur Venise (séquence 16, 32 min. 50 sec., par exemple)

²⁶² Nous avons vu que le son était aussi l'une des composantes de cette projection du corps dans le monde, notamment avec Pagliacci de *Shock Corridor* (cf la Partie II, II1))

²⁶³ *The Naked Kiss*, séquence 29.

²⁶⁴ *The Naked Kiss*, séquence 23.

²⁶⁵ *The Naked Kiss*, Minutage : 46 min. 25 s. : « *I've got something to get off my mind* »



Deux séquences filtrées par la corporation « passée » de Kelly, qui déborde sur le corps du film : son passé de prostituée transparaît, et tout en devient sombre.

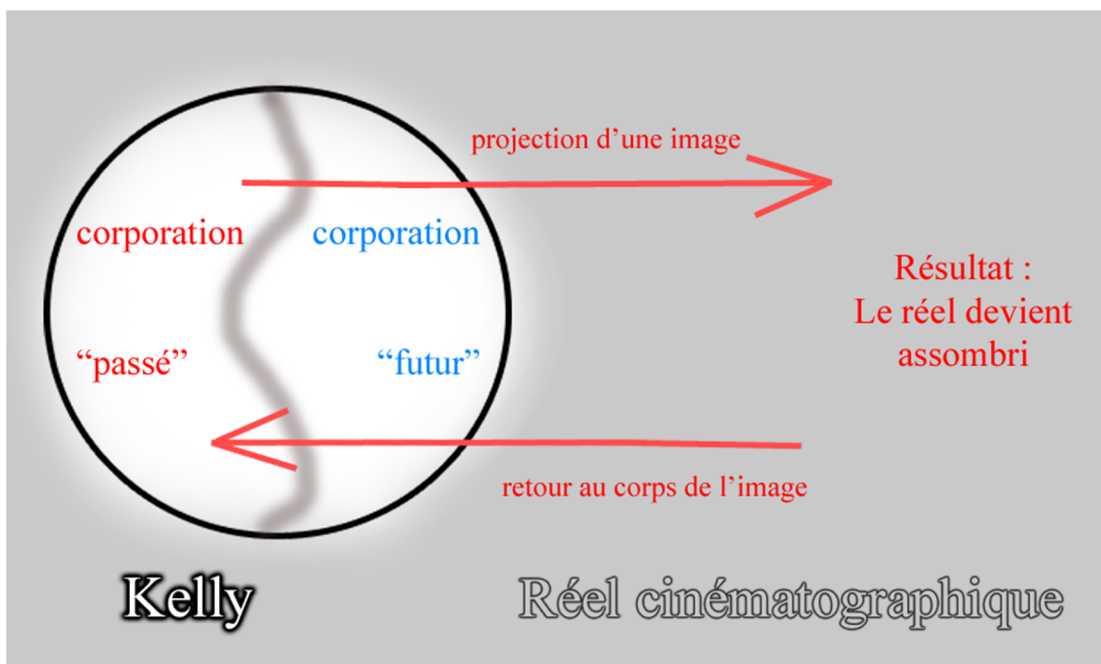


Schéma récapitulatif du processus créateur de représentations assombries

Mais *The Naked Kiss* ne présente pas une structure aussi « alternative » que celle de *Shock Corridor* ; en *Kelly* s'effectuerait bien plutôt quelque chose de l'ordre du « mélange »²⁶⁶. Fuller n'alterne donc pas séquence claire puis séquence sombre, — et il place parfois, au sein d'une même séquence, des plans qui sont suréclairés et d'autres qui sont sous-éclairés. Le corps du film, comme le corps de Kelly, est alors *pris* entre deux mondes, marqué par la dualité. Dans la séquence où Kelly répète avec les enfants handicapés²⁶⁷, qui devrait être une séquence « joyeuse » au vu du cadre dans lequel elle se déroule, nous trouvons de ces plans anormalement sombres. Les enfants et Kelly chantent tous ensemble, regardés par les membres du personnel de l'hôpital. Dans les plans qui lui sont dédiés, Kelly est éclairée de manière réaliste, conventionnelle — mais tous les visages qui la regardent sont éclairés de manière sombre, avec un contraste très prononcé, créant par là une dualité au sein de la séquence, avec un second pôle qui s'y insère de manière anormale.

²⁶⁶ cf la Partie II, I) 2)

²⁶⁷ *The Naked Kiss*, séquence 27.



Deux exemples d'ambiguïté d'éclairage The Naked Kiss : « Dans les plans qui lui sont dédiés, Kelly est éclairée de manière réaliste, conventionnelle — mais tous les visages qui la regardent sont éclairés de manière sombre, avec un contraste très prononcé, créant par là une dualité au sein de la séquence, avec un second pôle qui s'y insère de manière anormale. »

Les cas les plus marquants de cette dualité étrange du corps, dans le film, sont ceux qui relèvent explicitement du faux-raccord. Plusieurs sont présents, et tissent, selon un système de rimes visuelles, des correspondances au sein du film : au cours d'un dialogue, il arrive ainsi que Fuller filme un visage éclairé, avant, dans le contrechamp qui suit, de le laisser dans l'ombre complète. Cette saute d'éclairage renvoie également au corps de Kelly, « entre deux », en qui s'effectue un mélange qui tend à contaminer le film lui-même²⁶⁸.



Les dialogues entre face noire et face blanche : la dualité de Kelly

²⁶⁸ Ces dialogues se passent entre Kelly et Griff (à 11 min. 18 sec.), entre Kelly et Joséphine (à 39 min. 25 sec.), et entre Kelly et Grant (à 47 min. 46 sec.).

- **Le mélange en Kelly : la passivité du corps-réceptacle**

Si l'on veut alors caractériser le processus d'incorporation de *The Naked Kiss* par rapport à celui de *Shock Corridor*, on peut en dire que le conflit, s'il est tout aussi brutal, n'y est pas aussi *net* : plus latent, le combat du corps contre lui-même entache le film d'une ambiance malsaine, le lent mélange des corporations dans Kelly aboutissant, à la fin du processus, à une véritable explosion — lorsque Grant révèle qu'il est un pédophile. Le processus s'achèvera alors par l'unité restaurée du corps²⁶⁹, Kelly se débarrassant à la fois de son passé et de ses rêves futurs, pour devenir « nouvelle », une sorte de « troisième Kelly », qui n'est ni celle honnie, ni celle souhaitée²⁷⁰.

Pour cerner l'évolution du corps de Kelly, plus « dialectique » que celle de Johnny, nous pouvons comparer l'évolution des *voix-over* des deux personnages au cours des films. Si Johnny alternait entre son rôle de fou et son rôle de journaliste, jusqu'à s'acculer lui-même dans son propre réceptacle, sa voix restant « coincée »²⁷¹, — la *voix-over* de Kelly, elle, tend à se *multiplier* : plusieurs voix sont en fait présentes en elle, selon cette même logique de mélange. Le corps de Kelly, en effet, ne semble pas avoir que de « *l'acier dans les veines*²⁷² », comme le dit Buff : Fuller le filme comme réceptacle de corporations, ces corporations étant « Kelly-passé » et de « Kelly-futur ». Ces dernières sont figurées, dans la séquence où Kelly réfléchit à sa demande de mariage²⁷³, par des *voix* qui viennent se disputer tour à tour la bande-sonore. Ces voix sont respectivement celles de **Grant** (qui correspond à la corporation « futur », dans notre système), **la propre voix de Kelly, en -over** (corporation « futur », également, en ce que cette *voix-over* soutient systématiquement l'entreprise du mariage), et **la voix de Kelly en in**²⁷⁴, qui, émettant des doutes quant à Grant, serait issue de la corporation « passé ». La séquence commence : l'idée de réceptacle est d'emblée mise en avant par le fait que Kelly *boive* dans un verre de Venise que Grant lui a offert ; elle « boit ses paroles », littéralement, en ce que la *voix-over* de Grant lui parle, pendant qu'elle avale :

²⁶⁹ Selon notre schéma général, reproduit à la fin de cette partie et établi en Partie I, II)2), « l'unité restaurée » est la troisième étape de l'incorporation, le moment où, de nouveau, « un corps = une corporation »

²⁷⁰ Ce que nous analyserons plus précisément en dans la Partie III, en I)2 et I)3)III)

²⁷¹ Cf II)1)2)

²⁷² *The Naked Kiss*, minutage : 38 min. 30 : « *I do not have steel in my veins...* »

²⁷³ *The Naked Kiss*, séquence 24, cf DVD.

²⁷⁴ La jeune femme fait en fait un soliloque : elle se parle à elle-même.

« *Je ne suis pas fait pour être un moine, et toi une nonne... Ensemble nous dédierons notre existence entière l'un à l'autre* », commence-t-il par dire²⁷⁵. Kelly marche ensuite dans la pièce, jusqu'à aller enlacer le mannequin dénommé « Charlie » (qui est le mari « mort » de Miss Joséphine). Dès lors se trouvent *deux* corps à l'image (celui de Charlie, celui de Kelly) et *deux* voix qui se partagent la bande sonore : « *Personne ne peut te refuser un avenir, et je suis ton avenir*²⁷⁶ », dit la voix de Grant. Les *voix-over*, alors, comme incorporées en Kelly, s'opposent et se recroisent, se mélangeant : la jeune femme entame un dialogue intérieur avec elle-même, qui rejaillit dans le corps du film en s'y faisant entendre : « *Beaucoup de filles ont un passé comme le mien, et elles s'en sortent, non ... ?* », demande Kelly, en *voix-over*, — avant de se contredire en *in* : « *... Ou non ?*²⁷⁷ » Le mélange conflictuel continue au sein du corps de Kelly : « *Je connais ce monde. Et je connais son monde* », en *in*, s'oppose ainsi à la *voix-over* « *Mais avec lui je suis complète, une femme entière*²⁷⁸ » : c'est comme s'il y avait deux Kelly, l'une du côté du passé et l'autre du côté du futur, qui s'échangent l'une l'autre au sein d'un corps qui n'arrive pas à se décider ; le tout orchestré par la propre voix de Grant, qui clame qu'il ne « *tirera jamais sur [son] passé, même pas avec une fleur*²⁷⁹ », les deux mariés étant promis à « *vivre une lune de miel sans fin...*²⁸⁰ ». Ce mélange, fruit de la passivité du corps-réceptacle de Kelly, semble également se situer à un niveau inconscient : en effet, si Kelly *dialogue* avec sa propre voix intérieure, elle semble pourtant *ne pas* entendre la voix de Grant. Ne provoquant aucune réaction, cette dernière est comme un simple résidu de corporation, quelque chose que Kelly sentirait dans son corps sans vraiment s'en rendre compte, tout comme ce « *naked kiss* », qu'elle a incorporé au milieu du film, mais qu'elle ne comprendra que bien plus tard.

Par la positivité du processus d'incorporation, d'un corps qui projette ce qu'il a incorporé dans le monde (ici, les deux manières d'être que Kelly a en elle), Fuller nous donne ainsi accès à un corps *par* le medium filmique. C'est parce que le corps se projette dans le monde du film qu'il est possible d'analyser le processus à l'œuvre dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, celui d'un oubli corrélatif à une re-création du corps,

²⁷⁵ « *Together we will prove our all existence to each other...* »

²⁷⁶ « *No one can refuse you a tomorrow... and I am your tomorrow.* »

²⁷⁷ « *Many people had a past like mine and they made out, didn't they ?* » (*voix-over*, Kelly-futur) VS « *Or did they ... ?* » (*voix-in*, Kelly-passé)

²⁷⁸ « *I know that world... and I know his world* » (*voix-in*, Kelly-passé) VS « *But with him I am complete... a whole woman.* » (*voix-over*, Kelly-futur)

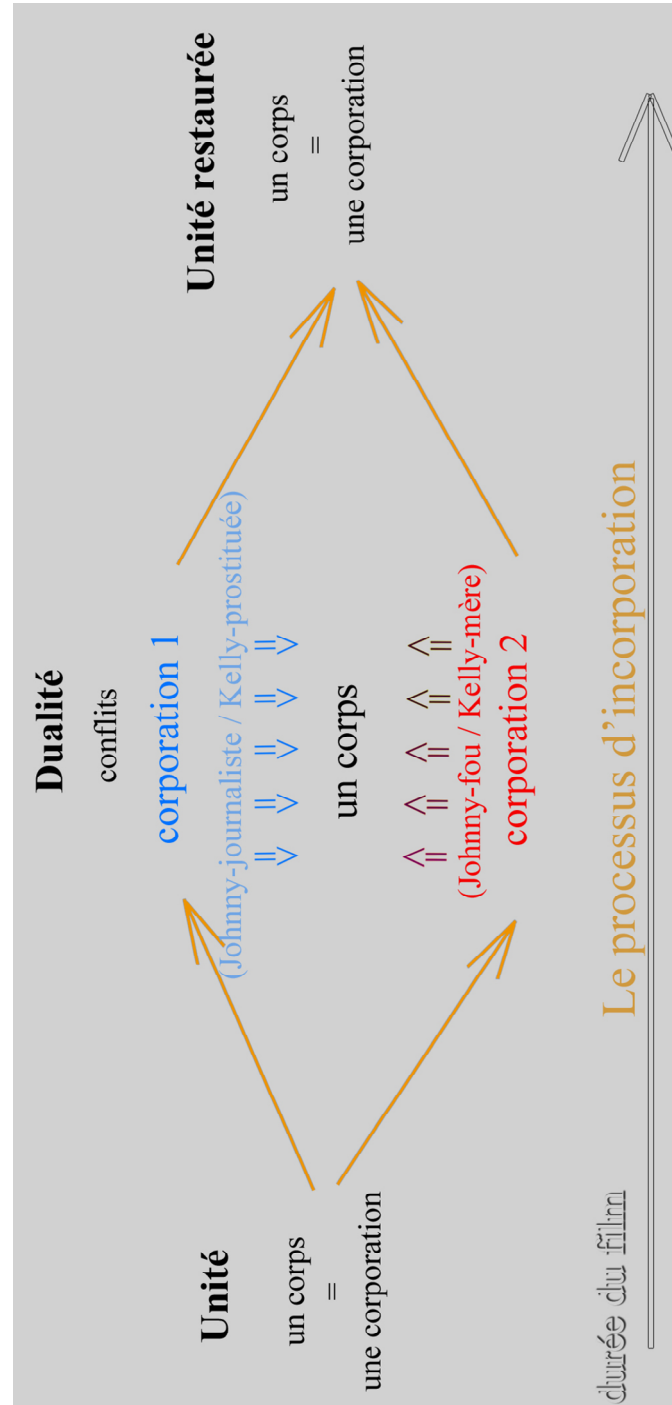
²⁷⁹ « *I'll never strike at your past, not even with a flower.* »

²⁸⁰ « *We will be living and endless honeymoon...* »

un trouble général qui contamine le film lui-même. Ces deux films, dans leurs différences respectives, suivent néanmoins tous deux le même trajet, celui d'une réalité s'incorporant, qui à terme, « assure la présence active des expériences passées qui, déposées en chaque organisme sous la forme de schèmes de perception, de pensée et d'action, tendant à garantir la conformité des pratiques et leur constance à travers le temps²⁸¹. », et qui produit pour le corps « un passé qui survit dans l'actuel et qui tend à se perpétuer dans l'avenir²⁸². » La tension continue des deux films correspond de fait à cette « présence active des expériences » qui s'entrechoquent l'une l'autre, faisant du corps un lieu de conflit, pris entre un effacement (une **négativité**) et une affirmation de lui-même (une **positivité**). Le processus d'incorporation, entièrement défini dans ses étapes I et II, aboutit à une troisième étape, qui est celle que nous avons dite d'« unité restaurée ». Reste à caractériser cet aboutissement, avant de nous demander en quoi il constitue, avec l'entière du processus, une pensée du corps *en cinéma*.

²⁸¹ Pierre BOURDIEU, *Ibid.*, p.88.

²⁸² *Ibid.*, p. 91.



Rappel de fin de Deuxième Partie :
le schéma général du processus d'incorporation dans les deux films

Partie III

Une pensée cinématographique du corps : l'incorporation comme processus créateur de vérité

I) D'une dualité conflictuelle à une unité sereine : la création d'un nouveau corps comme finalité du processus d'incorporation

1) Vers la résolution du processus : les ultimes alternatives de Johnny Barrett

Nous avons à présent défini l'entière du processus d'incorporation, sa négativité et sa positivité, examinant *ce qui se passait* pour le corps, au cours du film, et les rapports qu'il entretenait avec le monde qui lui était extérieur. Il reste maintenant à conclure sur la résolution de ce processus au sein des films mêmes : à quoi *mène-t-il* ? Qu'arrive-t-il à Johnny et Kelly, suite à la lutte de leurs corporations ? D'après notre schéma général, la troisième étape est celle dite de « l'unité restaurée ». Celle-ci se produit dans les deux films selon des modalités différentes, qui tiennent à l'activité et à la passivité du corps : le corps Kelly change de façon « dialectique », devenant un « troisième corps », qui n'est ni le premier (le passé) ni le deuxième (le futur rêvé) ; le corps de Johnny, lui, à force d'alterner entre ses deux corporations, voit l'une des deux être *effacée* : il devient le fou qu'il jouait. Mais même dans cette folie, son corps est « un », il n'y a plus « deux corporations dans un réceptacle », et toute la tension du film se trouve finalement apaisée (même si cet apaisement correspond à la défaite du « journaliste » sain d'esprit). Le processus d'incorporation mènerait donc bien, dans les deux cas, à la création d'un *corps nouveau*, en ce que, négativement, ce corps final a oublié quelque chose ; et que, positivement, il voit le monde autrement qu'au départ. Ce « *corps malléable* » que filme Fuller, est un corps « *subtilement transformé par le film, qui traverse son ouvrage, l'évolution de son apparaître, au-delà de son apparence*²⁸³ », un corps qui, par un processus, traverse le film en changeant non dans ses formes, mais dans son être même.

²⁸³ Fabienne COSTA, *op.cit.*, p.15

Si l'on détaille le cas de Johnny, nous percevons ce passage d'une dualité à une unité dans le style de filmage que Fuller emploie lors des dernières séquences du film²⁸⁴. Johnny vient alors d'avoir accès à ses images « mentales », à ce qui constitue l'être même de sa corporation. Ce fait le place d'emblée parmi les fous, condamné à le devenir : selon la règle générale dictée par le film, ces derniers sont en effet appelés, après ces « flashes » de souvenir en couleur, à avoir droit à un court moment de lucidité, avant de finalement retomber dans la folie (ce qui laisse relativement peu de temps à Johnny pour agir). Le personnage, après avoir vu le Corridor noyé d'eau, se rappelle soudain que Wilkes est le tueur : il se lance immédiatement à sa poursuite, et une bagarre commence²⁸⁵. Cette lutte, Fuller choisit de la filmer d'une manière toute particulière, à l'opposée d'une emphase dramatique : en deux plans, dont l'un n'est que le raccord dans l'axe du premier, qui dure quant à lui presque quarante secondes²⁸⁶. Le plan est général, les deux personnages se battant au fond du cadre, ce qui provoque une certaine ambigüité, corrélative à l'emploi du noir et blanc et aux mêmes costumes que portent les combattants : qui frappe qui ? Dans cette lutte de Johnny et de Wilkes, c'est comme si nous retrouvions deux corps non identifiés qui se frappaient, renouant avec l'idée de dualité du corps présente dans le film. Ce n'est qu'à la fin de la lutte que la distance entre le spectateur et les acteurs s'abolit, et que ces derniers redeviennent identifiables. Johnny, revenu dans le couloir, peut alors faire parler Wilkes, en menaçant de lui arracher les oreilles, qu'il tire comme un forcené. Après l'aveu du meurtrier, le journaliste se lève soulagé, et explique enfin sa situation au Dr. Cristo. Il lui demande de contacter son journaliste, qui lui expliquera leur petite « combine » et le fera sortir de l'asile... Mais la séquence 38 commence, et c'est ici que le changement de paradigme filmique va s'effectuer : Fuller va passer d'un filmage *brutal*, caractéristique du film et qui marque la dualité d'un corps, — à un mode beaucoup plus *lisse*, plus uniforme ; cette opposition se faisant entre deux figures filmiques à opposer. Il est en fait *trop tard* pour que Johnny sorte de l'asile, parce qu'il l'a incorporé. Dans la séquence 38, Cathy est dans le cabinet du Dr. Cristo, et se plaint de Johnny : elle explique qu'il « *a été sain d'esprit pendant des semaines !* » et demande « *Pourquoi ?! Pourquoi est-il comme...*

²⁸⁴ Respectivement 37, 38 et 39, selon notre séquencier, cf DVD.

²⁸⁵ C'est la séquence 37.

²⁸⁶ De 1h30 min. 51 sec. à 1h31 min. 28 sec., durée de plan inhabituellement longue chez Fuller.

CA ?!²⁸⁷ », l'acmé de la phrase déclenchant un panoramique très brusque, presque caricatural, qui est gauche-droite et atterrit sur un Johnny médusé. Ce mouvement trop rapide, dans le style des sautes récurrentes de filmage du film, figures exprimant le conflit interne du corps de Johnny qui se voyait dans le corps du film, s'oppose à présent à la fixité morbide de Johnny, catatonique. A ce mouvement s'en oppose un autre, dans la séquence suivante²⁸⁸ : *en sens inverse*, droite-gauche, un travelling tout ce qu'il y a de plus lent avance le long du Corridor, pendant que l'on présente à un nouvel arrivant les pensionnaires de l'asile. « *Les patients qui se comportent bien ont le droit de se rassembler dans ce Corridor*²⁸⁹ », dit l'infirmier. Le travelling passe en revue les différents fous, glissant sur eux alors que Stuart joue paisiblement *Dixie* avec sa guitare ; l'ordre est chronologique : Stuart, Trent, Boden... et Johnny, enfin, sur lequel la caméra *ne s'arrête pas*, comme si Fuller ignorait le fait qu'il ait été, un temps, personnage principal du film : le travelling s'achève sur le nouveau venu, s'en allant dans la perspective du Corridor. C'est parce que le véritable « personnage » du film, peut-être, est devenu cette perspective, cette *profondeur* d'un corps à opposer à une surface, ce gigantesque corps qu'est le Corridor, qui a fini par s'incorporer Johnny lui-même. Plus d'alternative dans le style de filmage, et plus de conflits : Johnny fait à présent partie de son environnement, l'unité du corps (et du film) est restaurée.

²⁸⁷ *Shock Corridor*, minutage : 1h32 min. 57 sec. : « *He has been sane for weeks ! Why ?! Why is he like... THAT ?!* »

²⁸⁸ c'est-à-dire 39.

²⁸⁹ *Shock Corridor*, minutage : 1h34 min. 56 sec. « *Patients who behave are permitted to congregate in this Corridor* »



40 secondes de plan général : « Dans cette lutte de Johnny et de Wilkes, c'est comme si nous retrouvions deux corps non identifiés qui se frappaient, renouant avec l'idée de dualité du corps présente dans le film »



PANORAMIQUE (SACCADE)

VS

TRAVELLING (FLUIDE)



Le changement de paradigme filmique : « Fuller va passer d'un filmage brutal, caractéristique du film et qui marque la dualité d'un corps, — à un mode beaucoup plus lisse, plus uniforme »

2) Vers la résolution du processus : mise à distance du corps et liaison des opposés dans *The Naked Kiss*

Le changement du corps de Kelly, d'un corps duel à un corps uni, a lieu parce que contrairement à Johnny (qui est perpétuellement dans l'illusion de la maîtrise de soi), s'effectue pour le personnage une *mise à distance* continue du corps ; en même temps qu'advient, signifiée par des figures filmiques, la *liaison* de deux choses contraires (qui amènera Kelly à son « mélange » final).

- **La mise à distance du corps**

De ses deux corporations parasitant son propre corps, l'une « passé », qui correspond à sa vie de prostituée, l'autre « futur », qui correspond à sa nouvelle vie d'infirmière, Kelly évoluera vers ce que l'on pourrait nommer la corporation « présent », moment final du film où son corps sera *un* et où la jeune femme s'acceptera elle-même, telle qu'elle est. Cette nouvelle unité est rendue possible parce qu'au cours du processus d'incorporation, Kelly *affronte* ce qu'elle a dans le corps et qui la parasite, en se mettant à distance de ses propres tourments intérieurs. Certains personnages du *Naked Kiss* apparaissent ainsi comme des incarnations temporaires, pour Kelly, de ce qu'elle a incorporé, — moyen, pour la jeune femme, de mettre son corps à distance d'elle-même et d'entamer un changement salutaire. Ces deux personnages sur lesquels elle se « projette » sont respectivement la jeune Buff, qui s'apprête à commettre les mêmes erreurs que Kelly en devenant prostituée, et Candy, la tenancière du bobinard qui veut engager Buff.

Les deux séquences permettant cette « mise à distance » du corps se suivent, produisant de curieux échos au cœur du film²⁹⁰. A travers Buff, dans la séquence 20, Kelly affronte ce qu'elle était, tandis qu'à travers Candy, dans la séquence 21, elle affronte ce qu'elle *aurait pu* devenir.

²⁹⁰ Ce sont les séquences 20 et 21 de notre séquenceur, cf DVD.



« Buff, incarnation du passé de Kelly, est nécessairement dans l'ombre, reliée à la corporation « passé » ; Kelly, elle, qui saisit l'occasion pour jouer son rôle d'infirmière à la perfection, est dans la lumière. »

Buff, la fille de Griff, a alors commencé à suivre le même chemin que l'ancienne Kelly : elle est allée se faire engager par la tenancière du bobinard déguisé, « Candy », pour aller « vendre des bonbons ». La jeune fille, qui a d'ailleurs emprunté une robe à Kelly pour l'occasion (nouveau lien des personnages), vient alors chez Kelly pour se vanter de ses plans futurs. Fuller, faisant écho aux séquences finales de bagarre de *Shock Corridor*, s'ingénie à filmer les deux corps dans un *même* espace, sans passer par la figure habituelle du champ-contrechamp. Kelly et Buff se parlent en plan large, face-à-face, l'espace étant découpé entre ombre et lumière : Buff, incarnation du passé de Kelly, est nécessairement dans l'ombre, reliée à la corporation « passé » ; Kelly, elle, qui saisit l'occasion pour jouer son rôle d'infirmière à la perfection, est dans la lumière. Elle baffe la jeune fille et l'envoie sur le lit, puis se met à lui faire la leçon. Leçon de morale qui vaut en ce que Kelly parle à son passé, mettant à distance son propre corps, et parvenant ainsi à *lier les temps* : c'est comme si, de son futur, elle agissait sur un passé qu'elle n'avait pu contrôler. Cette idée de *lien* des temps est corroborée par l'unique plan que Fuller utilise pour cadrer le dialogue : d'une part, les deux corps sont une fois de plus dans le même cadre ; et d'autre part, éloignés l'un de l'autre, la profondeur qui les sépare semble traduire leur expérience de la vie : Kelly, qui a plus

« d'assise », est en effet au fond de l'image, surélevée par rapport à la jeune Buff, béate. Donnant ainsi corps au temps, Fuller place Kelly en position de force par rapport à son passé, lui permettant de se mettre à distance d'elle-même. A noter, la « rime visuelle » produite par le regard-caméra de Buff, qui rappelle le regard-caméra que Kelly, encore prostituée, jetait au spectateur lors de la première séquence alors qu'elle frappait furieusement son proxénète.



Le regard caméra de Buff : « Cette idée de lien des temps est corroborée par l'unique plan que Fuller utilise (...) les deux corps sont (...) dans le même cadre ; (...) éloignés l'un de l'autre, la profondeur qui les sépare semble traduire leur expérience de la vie : Kelly, qui a plus « d'assise », est (...) surélevée par rapport à la jeune Buff, béate. »

Cette bagarre première sera rappelée par une seconde, qui suit immédiatement cette séquence, et constitue la seconde « mise à distance » du corps de Kelly, une sorte d'écho à celle-ci. Dans la séquence 21, Kelly se rend immédiatement chez Candy, pour la défendre de jamais revoir Buff. Cette fois, la ressemblance de situation se double d'une ressemblance nominale et physique : nominale parce que « Kelly » et « Candy » comptent deux phonèmes communs ; physique car la plus vieille des deux femmes, « Candy », élancée, malicieuse, possède une étrange ressemblance avec l'héroïne du film. Cette dernière est habillée de noir, renouant pour l'occasion avec le monde « passé » des couleurs sombres, du début du film notamment. L'affrontement se fait une

fois de plus dans un seul cadre, qui clôt l'action au sein d'un espace bien déterminé, dans lequel se regardent deux corps en face-à-face. Kelly, sans un mot, se met à battre Candy dans son propre bureau. Fuller, de même que dans *Shock Corridor*, choisit de privilégier une mise en relation des corps au sein du cadre sur le rythme du montage : il cadre en un seul plan, et à distance. La bagarre en devient étrange, comme si une violence subite s'insérait dans un univers normalement calme. Kelly se penche sur Candy, une fois celle-ci à terre, et lui fait *avaler* des billets de banque : mettant en scène sa propre incorporation, la jeune femme prend ainsi une première distance sur elle-même, repoussant un passé qu'elle abhorre.



La ressemblance physique entre Kelly et Candy : « « Candy », élancée, malicieuse, possède une étrange ressemblance avec l'héroïne du film. Cette dernière est habillée de noir, renouant pour l'occasion avec le monde « passé » des couleurs sombres (...) »



*La bagarre entre Candy et Kelly : « Fuller, de même que dans *Shock Corridor*, choisit de privilégier une mise en relation des corps au sein du cadre sur le rythme du montage : il cadre en un seul plan, et à distance »*

- **La liaison des contraires**

Ces mises à distance du corps, pour Kelly, sont des moments qui correspondent à autant de petites prises de conscience absentes du processus que vit Johnny : ce dernier, persuadé d'être conscient de tout ce qui se passe en lui et autour de lui, est en quelque sorte piégé par lui-même, et à terme effacé. Kelly, elle, opère une liaison de ses contraires, de son passé et de son futur, en un présent qui la verra sereine et renouvelée. Cette liaison, d'une dualité à une unité, est quelquefois figurée dans des séquences en apparence anodines, pour l'intrigue du moins. Il en est ainsi de la séquence 10, lors de laquelle Kelly « guérit » momentanément un enfant handicapé, en l'obligeant à faire un exercice *corporel* : elle lui fait attraper le bout de ses pieds avec ses mains. Filmiquement, cela correspond à une liaison de deux opposés, les pieds et les mains étant deux pôles apparemment non destinés à se rencontrer, tout comme le sont, dans un autre genre, le passé et le futur de Kelly. Il est bon de noter que cette séquence n'a aucune valeur « narrative » en soi, et que le montage insistant de Fuller ne s'avère pas gratuit *que* dans la mesure où on le considère comme reflétant cette « liaison de deux pôles ». Le cinéaste alterne en effets neufs plans, selon un enchaînement A/B/A/B, « A » étant le visage de Kelly, « B » les mains de l'enfant se tendant vers ses pieds. L'alternance se fait *crescendo*, le *cut* étant sec, parfois moins d'une seconde par plan, jusqu'à ce qu'au neuvième d'entre eux, les deux « pôles opposés » ne se lient, sous le regard fasciné de Kelly, qui en soupire de joie.



*Un montage effréné, une alternance de deux plans : Kelly/le gros plan des mains et pieds
— vers une liaison de deux opposés*

Annoncé dès le début du film, la « liaison » que devra trouver Kelly sera précisément le titre de ce dernier : le « *naked kiss* » constituera en fait le moment de crise, celui où le passé et le futur de la jeune femme se rencontreront. Jamais, pour Johnny Barrett, il n'y a d'échanges entre « le fou » et « le journaliste » ; pour Kelly, en revanche, le baiser que lui donne Grant est à la fois le baiser d'un homme avec qui elle rêve de partager un *futur*, en même temps qu'il est un ressouvenir sordide de son *passé* de prostituée. Son corps, qui mettra du temps à s'incorporer l'information²⁹¹, est alors comme *guéri par le choc* : d'une part, la révélation voit un moment de « flottement » terrible dans la mise en scène, très étrange, où Fuller aligne, comme des photographies judiciaires, trois très gros plans de Grant, proprement terrifiant, puis Kelly, puis la petite fille. Lorsque Kelly, ensuite, s'avance vers celui qui aurait dû être son futur mari, la dialectique de la lumière et de l'ombre du *Naked Kiss* tend à se résoudre : Constance Towers s'avance d'un pas menaçant, une partie de son corps en pleine lumière, une autre partie dans l'ombre (elle est encore « éclatée » en deux corporations), puis la lumière glisse sur elle, jusqu'à ce que tout son corps soit éclairé, en son entier. D'un éclatement, le mouvement de Kelly l'amène ainsi à une unité.

²⁹¹ *Comme nous l'avons déjà relevé*, Kelly est embrassée à 37 minutes de film, pour ne comprendre ce qu'est le baiser nu qu'à 1h03 de métrage.



« (...) la révélation voit un moment de « flottement » terrible dans la mise en scène, très étrange, où Fuller aligne, comme des photographies judiciaires, trois très gros plans (...) »



Début de la guérison de Kelly: d'un éclatement vers une unité

3) Résolution du processus : l'unité finale du corps

- **Le corps nouveau : rencontres de Kelly avec elle-même**

C'est parce que Kelly « se rencontre » elle-même qu'elle peut, contrairement à Johnny, se dépasser et évoluer en une « troisième » Kelly, une Kelly du présent. Ce moment *d'unité restaurée*, réalisé suite au choc de la révélation et annoncé par certains moments du film, se donne également à lire dans le rapport que le corps entretient avec le monde. Si nous pouvions, selon la positivité du processus d'incorporation, analyser les moments trop sombres ou trop clairs comme des débordements du corps de Kelly sur le corps du film, nous pouvons à présent clore cette analyse du corps et du monde en mettant en avant que l'*amalgame* du corps de Kelly produit parfois un *amalgame* complet d'éclairage. Parfois trop sombre, parfois trop clair, parfois « passé », parfois « futur », — le monde du *Naked Kiss* est également ponctuellement « entre-deux », complètement éclaté entre l'ombre et la lumière sans qu'il soit possible de décider qui de l'un ou de l'autre a la prégnance. Le mélange de Kelly qui rejaillit dans le film donne à ces instants parfois anodins du *Naked Kiss* la force étrange de moments-clés d'un processus général, à grande échelle, qui se passe en deçà du film (de ces instants où « *tout est flou*²⁹² », nous pouvons par exemple citer le plan où Kelly s'avance dans l'hôpital pour enfants, se dirigeant vers chez Grant ²⁹³.)

²⁹² « *It's all blurred !* » Minutage : 1h 06 min. 30s.

²⁹³ Le photogramme utilisé correspond au minutage : 27 min. 43 s.



Quelque chose est étrange dans l'image (ce n'est clairement pas un éclairage « normal », au sens de « réaliste »), et l'espace est véritablement *éclaté* en deux ; de plus, parallèlement à cela, une ombre s'étend de plus en plus sur le mur, participant à ce *dédoubllement* de l'image. C'est comme si les deux corporations de Kelly, ici, étaient projetées dans le corps du film *en même temps*, le parasitant de leurs images respectives, y mêlant la lumière et l'ombre. Encore une fois, le moment de sortie de l'hôpital de Kelly n'apporte rien, narrativement, et le seul intérêt semble en être ce filmage particulier, qui lui donne un relief étonnant. Un autre de ces moments, plus évident en ce qu'à la figure correspond le discours de Miss Joséphine, est la visite de la chambre de la vieille femme par Kelly. Lors d'un plan, la caméra s'avance vers l'hôte qui se retourne et se trouve « coupée » en deux par l'éclairage. Elle finit sa comptine : « *L'un prie, l'autre observe avec calme ; Deux veillent sur mon âme*²⁹⁴ », récite-t-elle, renvoyant par-là à la logique de l'incorporation, par Kelly, d'un passé qui la parasite et d'un futur qui la fait avancer illusionnée.

²⁹⁴ *The Naked Kiss*, minutage : 15 min. 32 sec., « *One to watch, one to pray ; two to bear my soul away* »

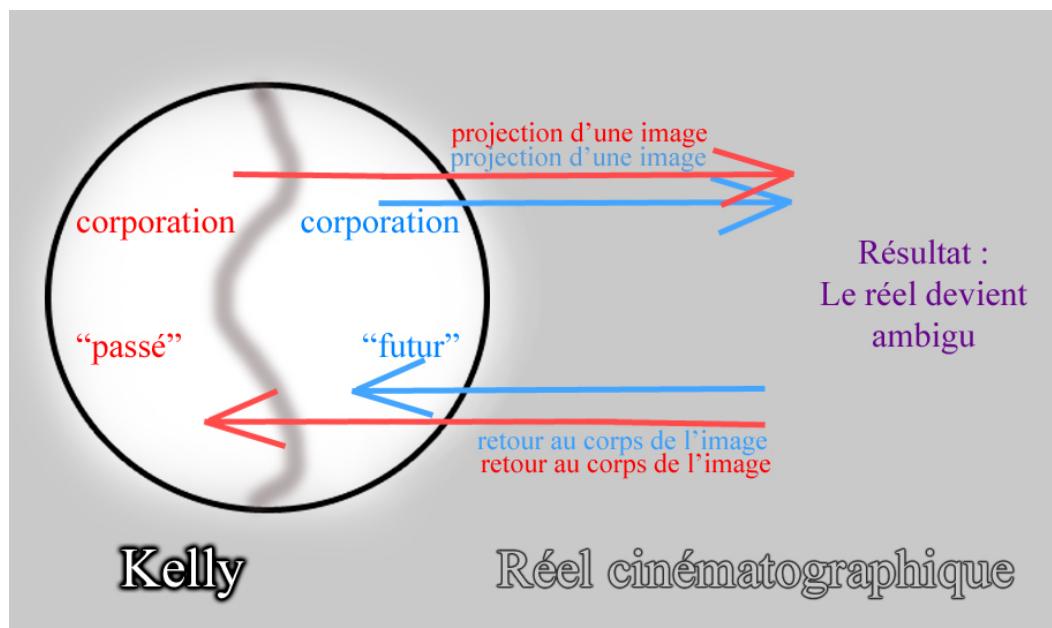


Schéma récapitulatif du processus créateur de représentations ambiguës



(...) « l'hôte qui se retourne et se trouve « coupée » en deux par l'éclairage. Elle finit sa comptine : « *L'un prie, l'autre observe avec calme ; Deux veillent sur mon âme*²⁹⁵ », récite-t-elle, renvoyant par-là à la logique de l'incorporation, par Kelly, d'un passé qui la parasite et d'un futur qui la fait avancer illusionnée. »

²⁹⁵ *The Naked Kiss*, minutage : 15 min. 32 sec., « *One to watch, one to pray ; two to bear my soul away* »

La positivité du processus, qui permet au monde d'être le miroir du corps²⁹⁶, permet ainsi de lire *The Naked Kiss* comme un film sur un malaise général, celui d'un être qui peine à se réadapter au monde dans lequel il doit pourtant évoluer. En cela, il peut être intéressant de finalement rapprocher ce reflet ambigu de Kelly dans le monde de la théorie de Lacan, qui écrit qu'il « *suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image*²⁹⁷. » Assumer une image, voilà bien ce vers quoi Kelly est menée : tout au long du film, la jeune femme ne fera en effet pas autre chose que « *résoudre en tant que je sa discordance d'avec sa propre réalité* », s'accepter et « *établir une relation de l'organisme à sa réalité*²⁹⁸. » De « *corps morcelé* » elle se trouvera elle-même et deviendra un « *tu es cela* », et devra pour cela se donner un nouveau corps, ni « passé », ni « futur », — mais « présent ».

- **L'unité restaurée de Kelly : le corps « présent »**

La modification du corps de Kelly se fait selon les deux faces du processus d'incorporation. Négativement, elle correspond à l'oubli des deux incorporations la parasitant : la jeune femme, après la révélation par Grant de sa pédophilie, a réellement *oublié* tout ce qui s'était passé dans la résidence du « gentleman », jusqu'au nom de la petite fille (nom pourtant susceptible de la sauver). « *Je ne me rappelle pas*, dit-elle à Griff. *Tout est flou*²⁹⁹. » Positivement, ce changement du corps est signifié par la séquence finale, qui voit la naissance de la « nouvelle » Kelly, de sa *nouvelle image* devant les habitants de Grantville. Si ces derniers l'ont d'abord accusée, comme Candy, de « *murder incorporated*³⁰⁰ », d'« association meurtrière », en français, (ou bien, de « meurtre incorporé » ?), ils ne tardent pas à changer d'avis, suite à l'aveu de la petite fille molestée par Grant.

²⁹⁶ cf Partie II, II) 2)

²⁹⁷ Jacques LACAN, *Écrits I*, Éditions du Seuil, Collection Essais, Paris, 1996, p. 93.

²⁹⁸ Jacques LACAN, *Écrits I*, op.cit., p.95.

²⁹⁹ *The Naked Kiss*, minutage : 1h 06 min. 05 sec. « *I don't remember. — What do you remember ?! — ... it's all blurred !* »

³⁰⁰ Que l'on pourrait traduire par « *association meurtrière* », mais qui est intéressant pour nous grâce au lexique anglais, renvoyant à notre sujet. (minutage : 1h13 min. 45 sec.)



Négativité du processus : l'oubli de Kelly lui permet d'aller vers une guérison du corps

L'adieu aux corporations se décline en deux moments, que l'on peut choisir de lire comme l'adieu au futur, tout d'abord, puis l'adieu au passé. Deux séquences du film se renvoient en fait l'une à l'autre, chacune d'elle montrant Kelly prise dans un intérieur, et destinée à aller vers un extérieur³⁰¹. Tout d'abord, la fin de la séquence 32, celle de la révélation du vrai visage de Grant (l'adieu au futur) ; d'autre part, le début de la séquence finale, lorsque Kelly dit adieu à Griff dans son bureau (l'adieu au passé). Dans cette dernière, Kelly est bien enfermée dans un intérieur, et comme *appelée*, par le montage, à aller vers l'extérieur : six plans, par la symétrie qui les structure, peuvent être analysés comme constituant un syntagme significatif de cet éloignement de Kelly vers le dehors, d'une fuite *hors du corps*. Le premier plan (1) voit Kelly, dans la lumière, Grant mort à ses pieds, alors que la comptine des enfants résonne dans la pièce... Les quatre suivants (2,3,4,5) sont des plans de la maison de Grant, vide, et désormais étrangers à la chanson niaise que Kelly chantait avec les enfants, le montage accusant le hiatus entre le vide des lieux et le « plein » espoir que Kelly mettait dans son mariage. Le dernier plan (6) marque clairement la *prise de distance* à l'égard de ce futur autrefois rêvé par Kelly : il s'agit du même plan que le (1), mais en plan général, cette

³⁰¹ Ce sont les séquences 32 et 44 de notre séquenceur (cf DVD)

fois, c'est-à-dire bien plus reculé. Entre les deux plans, *quelque* chose s'est passé ; c'est comme si Kelly, éloigné d'elle-même par ce montage, pouvait ainsi définitivement oublier le futur dont elle rêvait.



L'adieu de Kelly à sa « corporation future » : de (1) à (6), la caméra s'est éloignée de Kelly, il y a eu « prise de distance » : et entre ces deux plans, des lieux vides dans lesquels résonnent la comptine des enfants, que Kelly ne chantera plus jamais.

La séquence 44 voit quant à elle l'adieu de Kelly à son passé : elle dit adieu à Griff, son seul « client » durant le film, à un moment où plus personne ne la voit comme une prostituée, mais bien plutôt comme « la sauveuse de la ville », celle qui a débarrassé le comté de Grant. Dans la séquence, Fuller force sur l'obscurité : bien que l'action ait lieu en pleine journée, le bureau de Griff devient un véritable monde d'ombres, par ce que nous analysons comme la dernière occurrence de débordement de la corporation « passé » de Kelly sur le corps du film.



*L'adieu au passé : dernière représentation assombrie
par le corps de Kelly, — le bureau de Griff.*

Et une fois que Kelly est sortie du commissariat, le processus du film connaît une évolution : l'éclairage, jusque-là le plus souvent contrasté à l'extrême, entre noir et blanc, redevient plus « réaliste ». C'est comme si le corps, par cette sortie de l'intérieur dans lequel il était confiné, renaissait³⁰², devenant non plus « passé » ou « futur » mais « présent » : pour cette « nouvelle naissance » de Kelly, Fuller décida, au montage, de limiter au maximum la parole et de mettre l'accent sur *la vue*. Kelly aurait normalement dû tenir un long discours invectivant la bêtise provinciale de Grantville, en une « conclusion-choc³⁰³ » qui aurait équilibré « l'ouverture-choc ». Seulement — et l'excuse de Fuller est brillante, comme si le cinéaste était connu pour se gêner — « *cela n'aurait jamais pu passer au cinéma* », le fait qu'une prostituée donne une leçon de morale à des gens supposés « moraux ». La séquence finale consiste donc en un montage de plusieurs gros plans de visages, de plans de *vue* : les habitants de Grantville assistent à la naissance de la nouvelle image de Kelly. Cette dernière, parvenant enfin à faire coïncider ce qu'elle a incorporé (ses images) avec ce qui existe dans le réel, est désormais « guérie ». Si avec Nietzsche, nous la disions « malade », souffrant d'une

³⁰² Plusieurs films, et pas forcément de Samuel Fuller, présentent une structure similaire : il en est par exemple ainsi de la « sortie » du jeune Lincoln dans *Young Mister Lincoln* de Ford (1939), à l'exception près que nous ne voyons alors pas la foule, mais seulement la lumière qui vient éclairer le futur « mythe » américain.

³⁰³ Samuel FULLER, Jean NARBONI, Noël SIMSOLO, *Il était une fois... Samuel Fuller*, Éd. Cahiers du cinéma, 1986, p. 260.

« indigestion toute aussi physiologique que l'autre³⁰⁴ », et si rejoignant Grant, nous pouvions la catégoriser comme étant une « contradiction³⁰⁵ », — la jeune femme, suite à son changement, est à présent autre, et unie.



La construction d'une nouvelle image : une fin de film équilibrée, bien que sans « conclusion-choc »

Kelly finit de traverser la foule, laissant cette dernière dans l'ombre, et s'en allant vers une lumière plus « réaliste » dans le silence le plus complet. Comme dans *Shock Corridor*, la fin du film voit toute la tension disparaître, cette corporation que nous appelons « présent » étant unie avec le corps, respectant l'équation « un corps = une corporation ». Dernière tentation, cependant, alors que la jeune femme quitte la foule : croisant une poussette de bébé, Kelly ne résiste pas et fait demi-tour. Elle se penche sur l'enfant, créant par-là un parallélisme avec son arrivée dans Grantville, où elle avait justement joué avec un petit enfant en poussette. Mais cette fois, bébé ne semble pas vouloir du jouet qu'elle lui tend : Kelly hausse alors les épaules, simplement, et s'en va sur la route par laquelle elle est arrivée. Car elle est désormais, comme le dit Griff, la femme « *who never makes change*³⁰⁶ », la femme « *qui ne rend jamais la monnaie* », ou, peut-être — la femme « *qui ne fait jamais de changement* », qui ne passe jamais d'une chose à une autre : celle qui est désormais *une*.

³⁰⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal*, op.cit, p.93.

³⁰⁵ *The Naked Kiss*, Minutage 34 min. 36 s, où Grant dit à Kelly : « *You're the most interesting contradiction I've met in years* », si l'on traduit, « *Vous êtes la plus intéressante contradiction que j'ai rencontrée depuis des années* »

³⁰⁶ Minutage : 1h 25 min. 30 s.



Parallélisme du début et de la fin du Naked Kiss : les deux poussettes, dont l'une que Kelly quittera, débarrassée de son idéal de mère modèle (sa corporation « futur »)



La fin de The Naked Kiss : le nouveau départ de Kelly

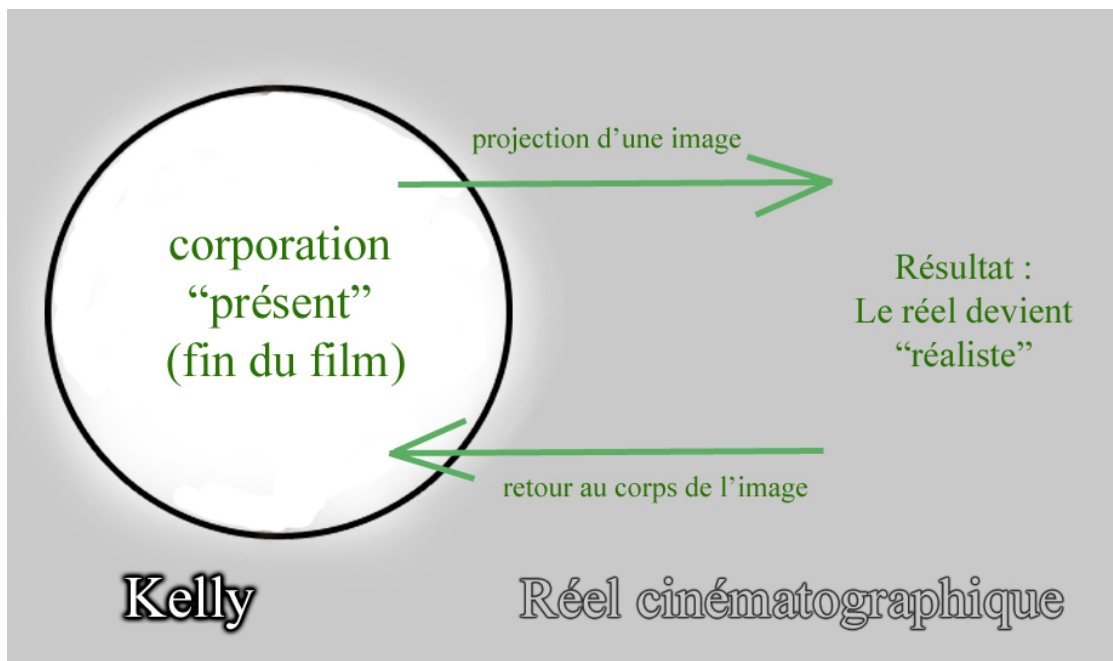
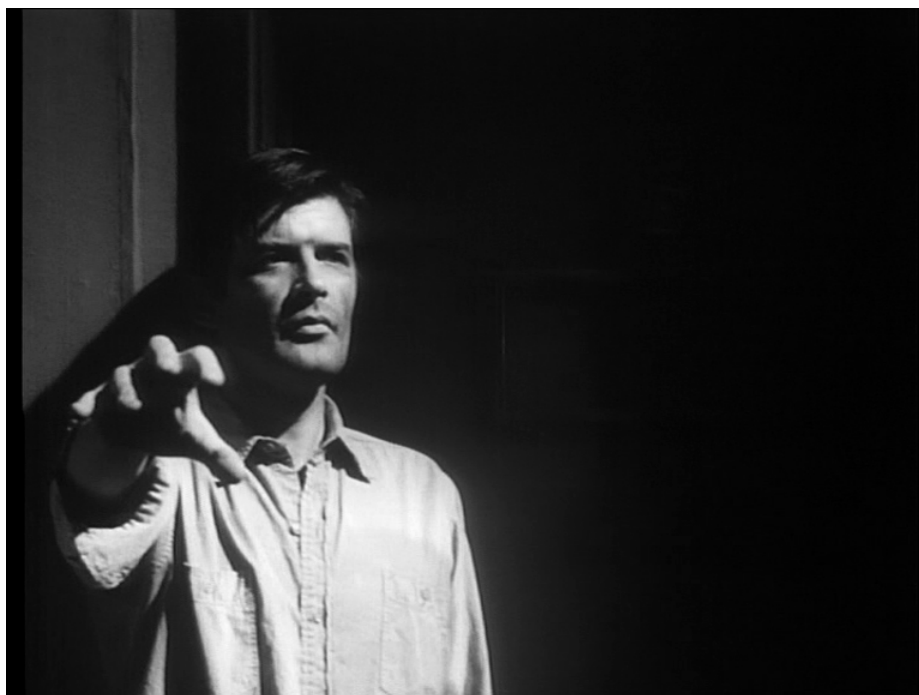


Schéma récapitulatif du processus créateur de réel « réaliste » pour Kelly, d'un réel « uni » : Kelly « se voit » maintenant par une corporation, son corps est une corporation c'est-à-dire une seule et même perspective.

Cette libération finale de Kelly à l'égard du monde, marquée « *par une indifférence envers le temps, mais aussi envers l'espace, producteurs d'une chaîne infinie de contraintes étrangères*³⁰⁷ » fait de Kelly un corps « en équilibre », tout comme Johnny, à sa propre manière, soulagé d'avoir pu, comme il le dit, « *s'enlever quelque chose de l'esprit*³⁰⁸. » Car dans les deux cas, nous assistons bien à un corps subissant un processus de conflits multiples et internes à lui-même, qui se donnent à lire dans le corps du film, et qui aboutissent à une *unité nouvelle* ; l'unité étant *restaurée* mais *différente de celle du début du film*. Johnny n'est plus journaliste, et Kelly n'est plus prostituée. Le processus d'incorporation apparaît ainsi, une fois qu'il est entièrement schématisé, comme un processus *créateur* du corps.



Un Johnny uni à la fin de Shock Corridor : la sérénité du fou, pour l'éternité dans son monde d'images...

³⁰⁷ Georges BATAILLE, *Le corps fictionnel*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.105.

³⁰⁸ *Shock Corridor*, minutage 1h 31 min. 50 sec : « *I have something to get off my mind, sir* », dit Johnny à Cristo, épuisé.

II) Penser le corps par le cinéma...

1) Des images « mentales » devenues corporelles

Cette manière si particulière de filmer le corps, dans ces deux films de Fuller, est porteuse d'une certaine pensée du corps *en cinéma*. Si, paraphrasant Sartre, nous pouvons dire qu'« une [technique filmique] renvoie toujours à la métaphysique du [cinéaste]³⁰⁹ », les techniques filmiques de Fuller auraient bien un versant philosophique, qui serait non pas l'illustration d'une philosophie prédéterminée, mais une sorte de philosophie cinématographique véhiculée par les images elles-mêmes. C'est ce que Badiou interroge lorsqu'il emploie une approche dite « inesthétique », cette façon dont un film peut être « producteur de vérités », créant « un rapport de la philosophie à l'art qui (...) ne prétend d'aucune façon en faire, pour la philosophie, un objet³¹⁰ », et privilégiant la mise en évidence des « effets strictement intraphilosophiques produits par l'existence indépendante de quelques œuvres d'art³¹¹. » — Pour déterminer les « effets intraphilosophiques » à *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, l'idée du corps contenue dans les films, il convient de nous recentrer sur la façon dont un corps est créé par le processus d'incorporation, processus dont nous avons vu qu'il était créateur³¹². C'est-à-dire, dans notre système, sur le lien qui unit « un corps » et sa « corporation », le lien entre un corps-réceptacle et les images qui y sont contenues³¹³.

³⁰⁹ Jean-Paul SARTRE, *Situations II*, Éditions Gallimard, coll. Blanche, Paris, 1948, p.181 : « Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier », écrivait-il, à propos de la temporalité chez Faulkner.

³¹⁰ Alain BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique*, op.cit., p. 7.

³¹¹ *Ibid.*, p. 7.

³¹² cf Partie III, I)

³¹³ cf la Partie II, II) 1), où nous avons commencé à aborder ce point, pour préciser la définition de « corporation », comme « ensemble d'images homogène », — « image » n'étant pas, ici, à entendre au sens « graphique » du terme, mais plutôt dans le sens de « représentation » : « une corporation, à un niveau cinématographique et non plus narratif, peut donc être redéfinie comme un « ensemble d'images homogènes. » »

- **Le concept d'image dans les films : entre vue et représentation**

Fuller filme des corps qui, traversant un certain environnement, l'incorporent et en deviennent peu à peu *autres*. Et, entre le réceptacle et le contenu, le lien semble bien être du type de la fusion totale : le corps *est* ce qu'il a incorporé, il se comporte en fonction des images qu'il a en lui. Le corps « se voit » en fonction de ce qu'il a incorporé : « *Je me vois sur un bateau, lorsque j'entends cela*³¹⁴ », dit Kelly, fermant les yeux au son de la *Sonate au Clair de Lune* de Beethoven — « *je me vois* » étant une phrase-leitmotiv du *Naked Kiss*. Cette « vue » est bel et bien conditionnée par une représentation que le corps a de lui-même, par l'image qu'il a incorporé du monde extérieur (négativement) et qui lui fait voir ce monde autrement (positivement). Dans deux films où se donne à sentir un tel processus de création de corporations, d'images qui déterminent un corps, il n'est pas étonnant que la thématique de la vue soit très développée : il en est ainsi, par exemple, de la séquence où Cathy (Constance Towers) se sent épiée par les fous³¹⁵ : ici, la circularité muette du regard semble *entourer* Johnny et la jeune femme, et déjà être à la source, pour le « journaliste », de la naissance des « images » du fou qui constitueront son corps. De même, on peut noter que *The Naked Kiss* est un film où l'on se *regarde* beaucoup, — où par exemple, Kelly jette des regards muets à Griff, regards mis en valeur par des gros plans assez insistants. Quand nous parlons d'« *image* », regard physique et vue du corps s'entrecroisent dans le concept : il convient alors de poser, avec Étienne Souriau, les deux sens que nous y entendons. nous avons à la fois l'image comme « vue », et l'image comme « représentation ». L'image comme vue, ce serait « *l'image en tant qu'elle est relative à l'objet représenté ; « c'est l'image de... », elle se caractérise donc par la reproduction de l'aspect visuel extérieur d'un être réel ou fictif. Mais ce n'est pas cet être, elle n'en offre que l'apparence*³¹⁶. » Et l'image comme représentation aurait plus à avoir avec « *l'imagination, créatrice d'images* », avec « *l'inventivité de représentations mentales à aspect sensoriel*³¹⁷. »

³¹⁴ *The Naked Kiss*, minutage : 8 min. 16 sec. : « *I see me on a boat, when I hear this...* »

³¹⁵ *The Naked Kiss*, séquence 19 de notre séquencier.

³¹⁶ Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Éditions PUF, Paris, 2010, pp.856-857.

³¹⁷ Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op.cit.*, pp.858-859.



Les gros plans intrigants du *Naked Kiss*,
« un film où l'on se *regarde* beaucoup (...) »

Car la vue, présente dans les films, dépend en fait d'une *représentation*. La vue dépend toujours plus du corps que des yeux, chez Fuller, et ce parce que ce corps est déjà, en lui-même, une certaine manière de voir, un « *ensemble d'images homogènes* », de représentations qui filtrent le réel. En témoignent les cas de « brouillage » de la notion de vue, dus à l'étrangeté de certaines séquences qui semblent mal s'insérer dans le flux narratif du film. Il est parfois impossible de dire *ce qu'est* le plan, s'il est image subjective ou vue objective. Que dire, par exemple, de la séquence 3 de *Shock Corridor*, la danse de Cathy³¹⁸, où celle-ci est habillée de la même manière que dans le rêve de Johnny, à la séquence 7 ? Cathy est-elle ici le personnage réel, ou déjà, l'image « mentale » de Johnny, qui la fantasme ? Le doute est permis pour la raison que le public de la salle, censé voir Cathy, n'est tout simplement *pas filmé* par Fuller : la caméra procède simplement par un long travelling arrière, puis par un travelling avant, en un aller-retour vers le corps, un mouvement qui rappelle celui mis en évidence lors de la théorisation du processus d'incorporation. *Qui voit ?* L'étrangeté de la séquence invite ici à considérer le « réel » du film (la vue) comme, déjà, une image « mentale » de Johnny (une représentation), comme un corps du film qui est pris en relais par le

³¹⁸ cf DVD.

« corps du personnage », une représentation subjective qui intervient dans une narration normalement objective. Il y a ainsi brouillage entre l'idée d'image pelliculaire, photographique, objective qui est celle du film, et l'image comme représentation, façon de voir, qui appartient à un personnage bien déterminé. « Images » peut être ainsi pris dans un sens abstrait (« l'image que l'on a de quelqu'un », la représentation), mais également dans un sens concret (l'image cinématographique, une vue seule) : les deux occurrences sont présentes dans les films, la seconde apparaissant ici créatrice de la première : c'est une vue, brute, qui est créatrice d'une représentation qui prend sens dans un corps. Un corps voit une chose, l'incorpore et en fait dès lors une représentation. Ce passage d'une image à une autre, de la vue à la représentation, n'est pas autre chose que l'incorporation : une image incorporée *devient* une représentation pour le corps. Et ce passage, Fuller le filme, tissant à travers *Shock Corridor* et *The Naked Kiss* une pensée du corps et de sa relation à des représentations.



La séquence 19 : « (...) ici, la circularité muette du regard semble entourer Johnny et la jeune femme, et déjà être à la source, pour le « journaliste », de la naissance des « images » du fou qui constitueront son corps »



La séquence 3 : « Qui voit ? L'étrangeté de la séquence invite ici à considérer le « réel » du film (la vue) comme, déjà, une image « mentale » de Johnny (une représentation) (...) »

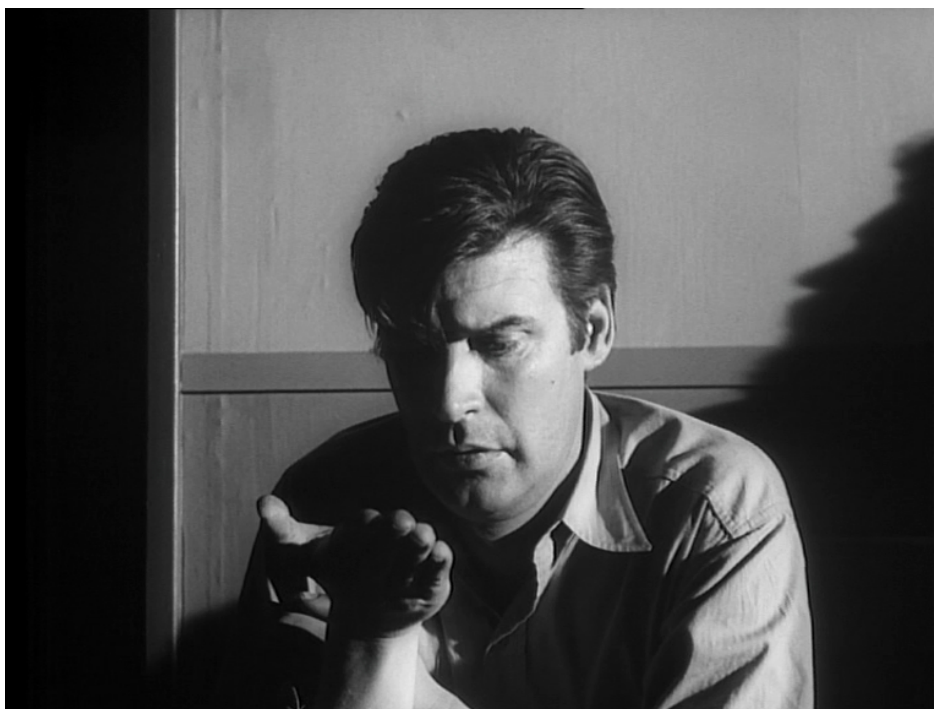
- **L'image incorporée : image « mentale » ?**

Une image mentale, traditionnellement, est définie comme : « *une représentation ayant un contenu analogue à celui d'une perception, mais due à un processus psychique et non à l'excitation matérielle d'un organe des sens ; elle est purement subjective*³¹⁹. » Si nous nous accordons sans peine sur la « subjectivité » de l'image « mentale », il nous faut la redéfinir, ou trouver un autre terme pour rendre compte de sa *corporéité*. « *[L'image mentale] peut évoquer n'importe quel sens, mais elle est sans relation avec l'acuité réelle du sens correspondant*³²⁰ », continue Souriau, ce qui ne correspond pas à notre idée du processus d'incorporation d'images : quand Johnny se jette à terre dans le Corridor, ruisselant de pluie, la force de son image « mentale » semble bien le clouer au sol par « *l'acuité réelle du sens correspondant* ». Jusque-là, pour les moments où Johnny et Kelly « voyaient » ce qu'ils avaient dans leur corps, nous avons parlé, par facilité, d'images « mentales ». En vérité, ces images « mentales » sont au cinéma des moments de la narration où Fuller choisit de nous détacher complètement du monde diégétique « réaliste », de la ligne de l'intrigue, pour nous amener dans un monde en quelque sorte parallèle et complètement subjectif, un monde qui est celui de l'être même d'un personnage. Le cinéaste explique, à propos de l'image « mentale » qu'a Johnny dans le Corridor : « *Ce qui était important pour moi, c'était de montrer avec la caméra ce que le journaliste avait dans la tête. Je voulais qu'on comprenne qu'il sentait la pluie tomber. On peut avoir un cauchemar, rêver qu'il pleut alors qu'il ne pleut pas. Mais les cauchemars ne m'intéressent pas, seulement ce qu'il y a dans une tête malade ! ...*³²¹ »

³¹⁹ Étienne SOURIAU, *Ibid.*, p.857.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Samuel FULLER, Jean NARBONI, Noël SIMSOLO, *Il était une fois... Samuel Fuller, op.cit.*, p.250.



Johnny sent la pluie tomber : l'illusion prend corps, lors de la séquence finale de Shock Corridor

Ce que l'on a ici, ce n'est donc pas une « image » de l'ordre du cauchemar, du rêve ou du fantasme, qui serait à distance du corps, — mais quelque chose qui *constitue* le corps de Johnny, qui est *de l'ordre du maladié*. Le personnage *sente* la pluie tomber, et c'est cela que Fuller veut filmer : ce qu'il y a, « dans la tête » de Johnny Barrett — ou plutôt dans son corps —, ce sont alors des images cinématographiques : dans la séquence dont parle ici Fuller, le cinéaste insère des images en couleur de « chute d'eau », qui viennent briser le flux narratif, à la fois dans sa forme (noir et blanc / couleur) et dans son « fond » (l'histoire de Johnny dans le Corridor / des chutes d'eau, n'appartenant pas à la diégèse). C'est alors le corps, ses images incorporées, qui apparaît au premier plan. Ce surgissement d'images incorporées n'est pas l'apanage de Johnny, ces dernières étant *dans* le corps de tous les fous et prenant parfois aussi possession de la narration filmique : Trent voit par exemple des Africains portant des masques danser, alors que Stuart voit des images de Corée qui lui rappellent la guerre. Elles sont également présentes pour Kelly dans *The Naked Kiss*, qui n'est quant à elle pas folle mais « malade » : l'une des occurrences est la séquence 12 où la jeune femme *s' imagine* en train de courir avec les jeunes enfants normalement handicapés desquels

elle s'occupe. De même, lorsqu'elle regarde le film de Venise amené par Grant³²², elle *s' imagine* voguant sur une gondole avec ce dernier, des images d'elle aux côtés du bellâtre venant prendre le relais ponctuel de la narration. Parce qu'« images mentales » a, dans la terminologie traditionnelle, une connotation de rêverie et de fantasme qui ne convient pas, nous nous bornerons ici à nommer ce qui constitue une corporation des « *images* » incorporées, étant entendues que plutôt que « mentales », elles sont ici à penser comme *corporelles* : ce sont elles qui déterminent le corps. Le terme d'*image* convient parce qu'il recoupe la vue et la représentation : ce sont à la fois des choses que les personnages voient ou ont vues (les fous ont des souvenirs), et à la fois des choses qui sont plus de l'ordre de la représentation, d'un niveau de langage en deçà, parce que situé au niveau du corps : l'incorporation, dans cette perspective, correspond au processus qui fait passer une chose de la vue (les images du Corridor que Johnny voient, par exemple) à la représentation (l'image que Johnny se fait de lui-même). Ce qui compte n'est en fait pas tant le rapport de vérité qui existerait entre deux pôles que seraient « un corps » et « le monde réel, objectif », — mais ce qui existe *pour un corps*, ce qui est contenu dans le réceptacle. Car ce que Fuller filme, ce sont des corps constitués *par* des images, qui voient le monde en fonction d'elles, — la réalité se situant dorénavant au niveau du corps du personnage lui-même, qui se projette dans le corps du monde.

³²² *The Naked Kiss*, séquence 17.



Le corps-réceptacle de corporations, et la corporation faite d'images : *donc* le corps comme composé d'images — *quelques photogrammes des images mentales de Kelly et Johnny*

2) La vue du corps

Si le corps *voit* le monde à partir des images contenues en lui, alors nous pouvons avancer que la vue des personnages, dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, serait en permanence « vue du corps ». Ce serait ainsi non plus les yeux, de manière neutre, qui verraient un objet réel ; non plus la tête, dans la réflexion, qui percevrait le monde extérieur ; — mais bien le corps, toujours changeant et en conflit, qui verrait, *influencé* par les images contenues en lui, le monde extérieur devenu un « hybride » entre l'objectivité et la subjectivité. Cette pensée d'un corps comme foyer de la perception, déterminée par l'incorporation préalable de représentations, est présente dans le film à travers plusieurs niveaux. Il y a d'abord le niveau des images incorporées³²³, et aussi le « filtrage » du monde par le corps, constitué par la positivité du processus d'incorporation³²⁴. Enfin, il y aurait un troisième cas, où le conflit du corps ne se devine pas dans le film, et où la vue pourrait être dite « objective ». Bergson, dans *Matière et Mémoire*, procède à une typologie du souvenir qui peut nous aider à penser les modalités de cette « vue du corps » : le philosophe classe les souvenirs selon une hiérarchie, entre « *souvenir pur, souvenir-image, et perception* »³²⁵. Il y présente le niveau pur comme étant plus *ancré* dans le corps, plus profond que la simple perception. Elle, n'est que l'instant *filtré* par ces souvenirs purs : ainsi, l'on voit toujours « au travers de » nos souvenirs, même dans les moments les plus anodins de l'existence. Ainsi, « *la perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent ; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant. Le souvenir-image, à son tour, participe du « souvenir pur » qu'il commence à matérialiser (...)* Enfin le souvenir pur, indépendant, ne se manifeste que dans l'image colorée et vivante que le révèle. » Si nous oublions l'idée de « souvenir » pour lui préférer celle d'« image », nous sommes à même de créer une typologie de l'image incorporée, pour déterminer les liens qui existent entre un corps et sa corporation. Cette typologie hiérarchisera les images selon leur « pureté », leur degré de réalité pour un corps.

³²³ Cf Partie précédente (III, II) 1))

³²⁴ Cf Partie II, II)

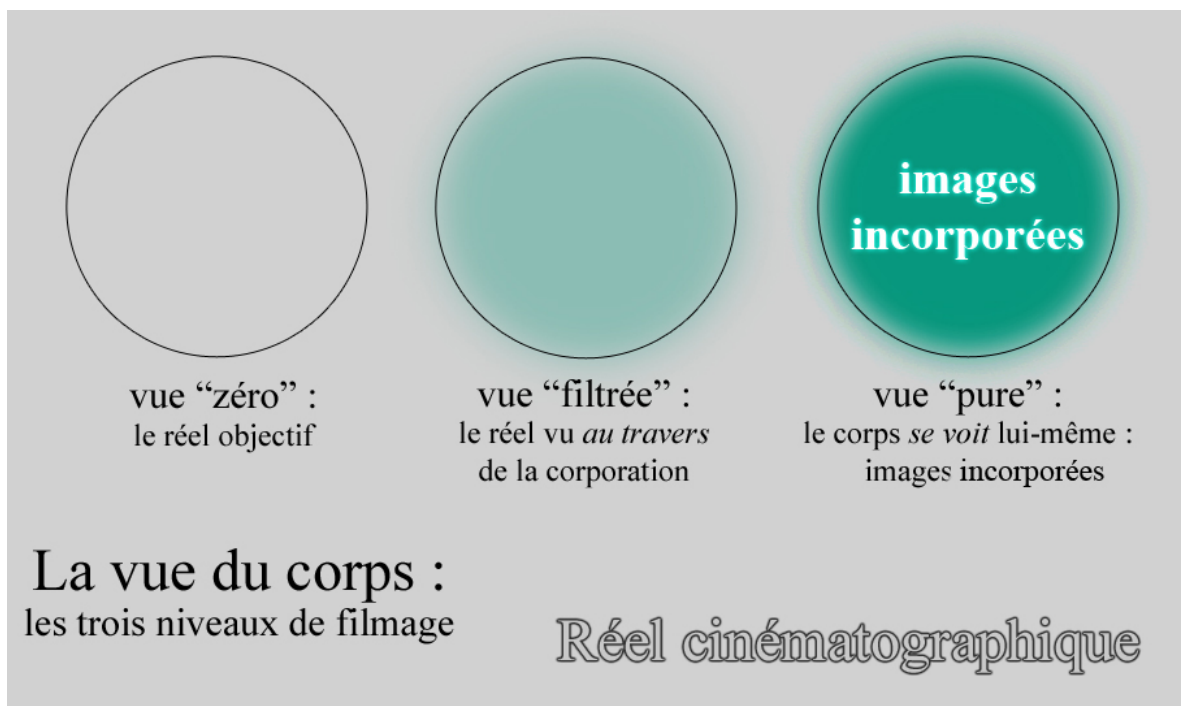
³²⁵ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, op.cit., p.147.

Reprenons une séquence riche, qui contient ces trois modalités de filmage d'un corps : la séquence 37 de *Shock Corridor*, qui est celle de la « crise » finale de Johnny Barrett³²⁶. Il y a tout d'abord les plans que nous pouvons dire « objectifs », qui sont ceux où le spectateur ne perçoit aucune marque de subjectivité : par exemple, le plan où Johnny regarde au loin dans le Corridor, et y voit ses condisciples de l'asile, tous immobiles ou presque. Ces plans peuvent être dits de « vue *zéro*³²⁷ », en ce qu'ils montreraient le « réel objectif », ou « réel cinématographique », non modifié par un corps filtrant : ce serait, ici, simplement le corps du monde et non celui de Johnny. Le second niveau de la vue du corps serait l'hybride entre le corps du monde et le corps de Johnny, celui où le corps du personnage déborde sur le corps du monde et le *filtrev*: Johnny est dans le couloir, mais il *reçoit* des gouttes sur la main (celles-ci étant visibles à l'écran). De même, il *voit*, dans le Corridor bien réel, de la pluie dégouliner le long des murs. Ce niveau serait le niveau « filtré », qui correspond à toutes les phases de positivité du processus, longuement analysées pour *The Naked Kiss*³²⁸. Le dernier niveau serait celui où le corps « se voit » lui-même, ses images incorporées étant à l'écran, comme si Fuller, avec sa caméra, *plongeait* dans les corps pour en extraire ce qu'il y a de plus profond, et aussi, parfois, ce qu'il y a de plus incompréhensible (Pourquoi, par exemple, Johnny est-il le fou dans lequel *il pleut* ... ?) : ce serait le niveau de la vue du corps dit « pur ».

³²⁶ cf DVD, à la Partie II, I)3) (3^{ème} lot de séquences)

³²⁷ Nous empruntons une partie de la terminologie littéraire de Genette, dans *Figures III*, où le théoricien pense en termes de *focalisation*.

³²⁸ Cf Partie II) 2) et Partie III) 1)



Un exemple de la typologie de « vue du corps » appliquée à Shock Corridor : les trois niveaux

Et l’on voit alors mieux que le titre d’ « images mentales » ne convenait pas. Parce que, détachant l’image du corps, nous risquons de faire penser à une image comme « illusion », comme simple au-delà fantasmé, — et que l’image chez Fuller, au contraire, apparaît bien plutôt comme *ce qu’il y a de plus réel*, pour un corps. A la fois pour le corps du personnage (c’est à partir de tout ce que Kelly a en elle qu’elle perçoit le monde extérieur), et à la fois pour le corps du film : dans *Shock Corridor*, les images incorporées des fous gagnent un *surcroît de réel*, du fait qu’elles sont filmées en *couleur*, et avec un léger tremblé, ce qui les rapproche d’emblée d’images documentaires. Le système de fonctionnement d’un corps chez Fuller peut apparaître comme celui d’une « illusion » (en réalité, il ne pleut pas dans le couloir), mais d’une *illusion nécessaire* : ce qui est incorporé est nécessaire au corps pour vivre, peu importe

que cela soit « faux » ou « vrai », eu égard au réel objectif. Tout corps a en lui quelque chose qui le fait avancer en voyant le monde d'une certaine façon (c'est ces chutes d'eau bouillonnantes de Johnny, ou ces rêves familiaux de Kelly), une corporation qui le fait tout voir selon une certaine perspective, et qui lui permet de s'adapter au monde dans lequel il évolue : « *de même qu'un commandant en chef veut ignorer bien des choses et doit les ignorer pour ne pas perdre de vue l'ensemble*, écrit Nietzsche³²⁹, *de même il doit y avoir dans notre corps un instinct d'exclusion et de rejet, un instinct sélectif* », une certaine perspective qui permet au corps d'avancer, même illusionné.

³²⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Fragments posthumes, Tome XI*, Éditions Gallimard-Nrf, Paris, 1977, p.99 aph. 34 [131]



Les images incorporées de Johnny Barrett contaminent le réel : c'est, plus qu'une « image mentale », — une vue du corps.

3) Le corps et ses images incorporées : la vérité créée par le corps

Dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, nous pouvons considérer le corps comme un corps-réceptacle, qui reçoit des représentations sous formes d'images filmiques. Ces images, tout homogène (ce sont par exemples celles qui viennent se surimpressionner à Johnny, lors de la séance d'électrochocs, et qui représentent toutes des moments que ce dernier a *vécus*), sont ce à partir de quoi le corps « voit » le monde. Dire qu'il y a une « vue du corps » implique que le corps soit central pour penser ce qu'est « le réel » chez Fuller : c'est au sein du corps que le réel est véritablement créé, par la rencontre d'une intériorité (une corporation) et du monde extérieur, dans les films. La conception intraphilosophique des films serait donc celle d'un corps qui « créé » (ou recréé) le réel à partir des représentations qu'il a incorporées, — voici pourquoi, devant une même image, deux personnes ne « voit » pas forcément la même chose. Cette conception constitue donc à la fois une pensée du corps comme corps *changeant*, une pensée du corps comme *réceptacle* (et intériorité), mais surtout, et cela a à voir avec le cinéma, une pensée du corps comme *créateur de vérité*.

- **Un corps *changeant***

Tout d'abord, ce que nous appelons « processus d'incorporation », la façon dont le corps est modifié *au fur et à mesure* du film par l'environnement dans lequel il évolue, pousse à penser le corps comme *changeant*. Fuller, par sa façon de filmer le *changement* d'un corps, non de manière apparente mais bien en-deçà, filme en quelque sorte un corps comme « descendant jamais deux fois dans le même fleuve, car de nouvelles eaux coulent toujours sur [lui]³³⁰ », un corps qui, poreux au monde l'entourant, est nécessairement modifié à chaque seconde de son existence. Le corps *reçoit* perpétuellement des éléments du monde extérieur (négativement³³¹) et *projette* toujours ces éléments sur ce dernier (positivement³³²), en un vertigineux jeu de miroir entre le corps d'un personnage et le corps du monde, un jeu qui connaît une tension permanente et entraîne un changement incessant. De cette non-fixité découle

³³⁰ Émile BREHIER, *Histoire de la philosophie*, tome 1, Paris, P.U.F, 1997, p. 51., citant Héraclite : « Tu ne peux pas descendre deux fois dans le même fleuve ; car, de nouvelles eaux coulent toujours sur toi. »

³³¹ cf Partie II) I) Négativité du processus...

³³² cf Partie II) II) Positivité du processus...

premièrement une difficulté : comment se *fixer*, lorsque le corps est toujours changeant ? Si l'on prend le cas de Kelly, à la fin du *Naked Kiss*, l'on s'aperçoit que le départ de la jeune femme peut être considéré comme une *fuite* : malgré son statut de « nouveau » corps³³³, cette dernière s'en va sur la route, sans qu'il nous soit dit que plus loin, elle trouve ce qu'elle cherchait vraiment. Mais c'est cette impermanence qui fonde la possibilité d'un *apprentissage continu* du corps, d'un corps processuel susceptible d'apprendre à chaque instant ; conception décisive dès qu'il s'agit de penser la « moralité » du cinéma fullérien³³⁴.

- **Conséquences du statut *réceptacle* du corps**

Il y aurait également, liant *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*, la pensée en cinéma d'un corps-*réceptacle*, pensée qui implique plusieurs choses. L'on pourrait avancer tout d'abord, comme corollaire succinct à notre approche, que par ce que nous avons appelé et différencié comme étant *l'activité* et la *passivité* du processus, les deux films de Fuller touchent peut-être à la différence qui peut exister entre un corps *masculin* et un corps *féminin*. Dire de Fuller qu'il serait féministe (en ce que Kelly s'en sort alors que Johnny, lui, va droit dans le mur) est peut-être tirer la chose un peu loin, Kelly ayant à la fois un côté très « maternel » (elle veut s'occuper d'enfants) en même temps qu'un côté très bagarreur (la scène d'ouverture, où elle bat son proxénète, en constitue une bonne illustration). Néanmoins, on observe dans les films une différence de modalité quant au filmage d'un corps masculin, celui de Johnny, dans la confiance en soi et le débordement d'énergie ; et d'un corps féminin, celui de Kelly, qui est plutôt dans le retrait sur soi, d'où découle un certain « flottement » (Kelly, corps « passif », ne comprend pas ce qu'elle a incorporé).

D'autre part — et ici corps masculin et féminin se rejoignent —, le corps est certes poreux au monde mais il est aussi *réceptacle*, ce qui implique une intériorité, du moins un contenu. Parce que le corps perçoit le monde à partir des images qu'il a incorporées, il est condamné, en quelque sorte, à « rester en lui-même ». L'impossibilité de se mettre à distance de soi est parfois fatale, en ce que la comédie jouée devient nécessairement *vraie* : Johnny, devenu fou en jouant le fou, en est le

³³³ cf Partie III) I) 3)

³³⁴ cf le III) de cette Partie.

meilleur exemple. Ainsi, *The Naked Kiss* et *Shock Corridor* constituent également des fables sur l'impossibilité de sortir de soi et de son propre point de vue, sur l'impossibilité de se détacher de ses propres représentations. Parce qu'un corps est réceptacle et parce qu'il tend nécessairement vers *une* perspective, il ne voit pas « tout ce qu'il pourrait voir », — d'où l'aveuglement et de Johnny et de Kelly. Le corps est alors paradoxal : ouvert au monde (il déborde sur ce dernier) mais fermé aux autres corps, il reste pris dans sa subjectivité : lorsqu'il mentionne la discussion de Trent et de Johnny, Fuller parle bien du « *mur de verre fantomatique qui les sépare* », et qui « *est comme un gouffre infranchissable*³³⁵. » Dans ce paradoxe, nous reconnaissons le côté assez « pervers » des films de Fuller, où le personnage principal est *toujours* aux prises avec des forces qui le surpassent, sans qu'elles lui soient forcément transcendantes : ici, nulle « fatalité » sinon celle, immanente, d'un corps qui peut se projeter dans l'extérieur, sans pour autant s'offrir au partage. La seule « fusion » possible est celle qui a lieu entre un corps de personnage et le corps du monde, — ce qui invalide d'emblée le rêve de « fusion des corps » de Grant et de Kelly, allongées tous deux sur le canapé, fermant chacun les yeux et croyant voir *les mêmes choses*³³⁶, — invalidant du même coup leur relation fantasmée.



« Le corps (...) reste pris dans sa subjectivité : lorsqu'il mentionne la discussion de Trent et de Johnny, Fuller parle bien du « *mur de verre fantomatique qui les sépare* », et qui « *est comme un gouffre infranchissable*. »

³³⁵ Samuel FULLER, *Ibid.*, p. 477

³³⁶ cf la séquence 16 du *Naked Kiss*.

- **Aboutissement du corps : le corps créateur de vérité**

Le processus d'incorporation apparaît comme un processus créateur du corps³³⁷, et le corps se constitue progressivement d'images incorporées qui lui font voir le monde d'une certaine manière, qui pour lui deviennent *le vrai*. Le processus d'incorporation est dès lors à considérer comme un processus créateur de *vérité*.

Il y aurait ainsi, dans les deux films, l'idée que la vérité ne serait pas à rechercher dans un extérieur « objectif », où l'on constaterait simplement le vrai en « le voyant », — mais que *le vrai est*, chez Fuller, *situé au niveau du corps*. Ainsi, tout ce qui est incorporé, tout ce qui passe « dans la vie du corps », y compris les niaiseries de Kelly, y compris le rôle surjoué de Johnny-fou, en devient vrai. Il est dès lors inexact de parler d'« illusion » à leur propos, — ou alors, il faut préciser que ses illusions, *prenant corps*, deviennent réelles. Ce que *vivent* Kelly et Johnny, même si ce faisant ils se détachent d'une manière de voir « objective » ou commune, est quelque chose de *vrai* : le corps, comme l'écrit Bourdieu, « *croit à ce qu'il joue*³³⁸. » Comment ne pas considérer comme « vrai » ce que vit Kelly avec les enfants, et le sourire qu'elle lance, après avoir appris son mariage avec Grant ? « *Je suis si heureuse*³³⁹ », dit-elle. Comblée, la jeune femme est également « comblée d'illusions », elle est un réceptacle de rêves qui n'advieront pas dans le réel — mais *cependant*, par le mécanisme corporel qu'est le processus d'incorporation, les représentations que Kelly possède en elle sont *vécues* et en deviennent *vraies*, même si elles sont « décentrées » du réel. Dans les films, la vérité n'est ainsi pas « en soi », elle est toujours *corporelle*, et dépend du corps d'un personnage et de sa subjectivité.

Le corps, constitué de représentations, *voit* le monde à partir de ce qu'il *est* lui-même, — et non en fonction de ce qu'il « a » et qu'il pourrait, partant, mettre à distance comme autant de petites possessions : « *ce qui est appris par le corps n'est pas quelque chose que l'on a, comme un savoir que l'on a devant soi, mais quelque chose que l'on est*³⁴⁰ », continue Bourdieu. La croyance d'un corps à quelque chose, qui passe par l'incorporation, est fondatrice de vérité. C'est l'une des idées-phares du *Naked*

³³⁷ Cf Partie III, I)

³³⁸ Pierre BOURDIEU, *Ibid.*, p.98.

³³⁹ *The Naked Kiss*, minutage : 52 min. 50 sec : « *I'm so happy... !* »

³⁴⁰ *Ibid.*, p.115.

Kiss : à partir du moment où l'on *croit* très fort à quelque chose (où l'on *incorpore*), alors cette chose en devient vraie. L'une des phrases-leitmotiv du film est précisément, « *If you pretend hard enough* », c'est-à-dire : « *Si tu fais semblant assez fort* ». Ce faire-semblant, cette croyance du corps est ce qui place chez Fuller la vérité à l'échelle du corps, et non plus du monde. Kelly doit par exemple « *s'imaginer la mère de [la] petite fille*³⁴¹ » molestée par Grant, pour parvenir à la faire parler. De manière encore plus poignante, Fuller montre *comment* le corps se met à croire : Kelly, lors de la séquence 12, joue avec des enfants³⁴². Arrivent à l'écran ses images incorporées, qui prennent la place de la narration ; selon les trois niveaux de « vue du corps » mis en place précédemment, nous aurions ici affaire au niveau « pur », celui où le corps *se voit*. Kelly dit d'abord aux enfants : « *Le vieil homme m'a dit...que si je l'imaginais assez fort, je pourrais jouer avec le petit enfant. Je l'ai imaginé de toutes mes forces, et soudain, je me suis trouvée en train de jouer avec le petit garçon*³⁴³. » Et parce qu'elle l'*imagine* assez fort, fait semblant assez fort, sa croyance prend corps et devient une courte séquence du film : Kelly *se voit* en train de courir aux côtés d'enfants normalement handicapés.



Niveau "objectif"

Niveau "filtré"

Niveau "pur"

Le schéma des trois niveaux de la vue du corps appliqué à The Naked Kiss

Ces images, qui pourraient apparaître comme un « en dehors » du réel, des illusions, sont en fait bel et bien *sur le même niveau* de réalité. Bien que dans le corps et

³⁴¹ *The Naked Kiss*, minutage : 1h 21min. 20 sec. : « *Pretend that child in the next room is your little girl* »

³⁴² Séquence 12 du *Naked Kiss*, cf DVD.

³⁴³ *The Naked Kiss*, minutage : 25 min. 51 sec. : « *The old man told me...that if I pretended it hard enough, I could play games with the little boy. I pretended it hard enough, and all of a sudden, I was playing all kinds of games with the little boy.* »

en cela, plus profondes³⁴⁴, c'est à partir d'elles, croyances incorporées, que se constitue toute la personnalité de Kelly et son avancée le long du *Naked Kiss*. Fuller signifie cela filmiquement, en choisissant de raccorder, entre les niveaux « zéro » et les niveaux « purs » de la vie du corps, comme si les deux niveaux appartenaient au *même* espace filmique (et partant de là, réel).

Dans cette séquence, immédiatement après que l'équipage d'enfants jouant dans l'image mentale ait serré Kelly dans leurs bras, le cinéaste *raccorde* en effet sur le niveau « zéro », où les enfants sont *également* en train d'embrasser la jeune femme. C'est-à-dire que d'une, le temps s'est déroulé dans l'intervalle. Et de deux, le cinéaste raccorde *en contrechamp*, —il raccorde d'un niveau à l'autre comme il le ferait s'il s'agissait exactement *du même* espace, alors que l'un était l'image incorporée de Kelly (« pur »), et l'autre, le réel objectif (« zéro ») . Ainsi, il n'y a bien qu'un seul *réel*, et non un « réel » et des « illusions », — en ce que les dites « illusions », images incorporées, sont montrées comme faisant partie du même *espace-temps* que le « réel cinématographique ». Le temps se déploie en effet entre eux de la même façon (les enfants ont bien joué avec Kelly) et l'espace y est concordant (Fuller fait un champ-contrechamp). Le cinéaste réussit ainsi, par ce mélange des vues, à filmer le corps comme constitué de représentations, et comme croyant à ces représentations qu'il a incorporées. Les fictions du corps deviennent alors autant de réalités ; et le processus d'incorporation, dans cette perspective, apparaît comme un processus créateur de vérité.



Un raccord classique chez Samuel Fuller : deux niveaux de la vue du corps, mais un même espace-temps — les images incorporées et projetées dans le corps du film ne sont pas « exclues » du réel

³⁴⁴ cf la théorisation de la « vue du corps », dans cette Partie, en II)2)

III) ... pour revenir au cinéma lui-même : le film comme possibilité d'incorporation

1) La mise en abyme du cinéma

Dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, Fuller filme le corps comme un réceptacle de représentations, le processus d'incorporation apparaissant alors comme une circulation d'images : Johnny, par exemple, parce qu'il est dans l'asile, se « remplit » d'images qui n'étaient pas lui (les chutes d'eau) et qui le constituent : ces images passent du statut de « vues » à celui de « représentations »³⁴⁵. Bergson écrit, à propos de cette « circulation » des images : « *Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur les images extérieures : il leur restitue du mouvement. Mon corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement* »³⁴⁶. » Ce mouvement incessant qui met le corps en tension, entre négativité et positivité, réception et projection, fonde la possibilité d'un corps apprenant sans cesse, et pour lequel la vérité est toute *construite*, et jamais « vérifiable ». Ces représentations du corps sont alors ce qui fondent sa façon d'être, elles le constituent : « « *la réalité toute entière [étant] erreur*, écrit Nietzsche, et [n'offrant] nulle part de norme absolue, (...) on découvre la nécessité de l'illusion pour vivre — et, dans certains cas, de l'illusion qui se donne pour une vérité, et qui fait croire fermement en elle »³⁴⁷. » Ainsi, dans *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, « Vérité : cela ne signifie pas nécessairement le contraire d'une erreur, mais seulement (...) la position occupée par différentes erreurs les unes par rapport aux autres : l'une est, par exemple, plus ancienne, plus profonde que l'autre »³⁴⁸, — autrement dit, elle est plus incorporée. Cette pensée fullérienne du corps fait en fait retour au cinéma, en ce que l'incorporation, créatrice de vérité, peut aussi être dite

³⁴⁵ Cf Partie III, II) 1)

³⁴⁶ Henri BERGSON, *Matière et Mémoire*, op.cit., p.14.

³⁴⁷ Patrick WOTLING, *La philosophie de l'esprit libre : Introduction à Nietzsche*, Éditions Flammarion, Collection Champs-Essais, Paris, 2008, p.39.

³⁴⁸ Patrick WOTLING, *La philosophie de l'esprit libre : Introduction à Nietzsche*, op.cit., p.39.

créatrice de vérité *pour les spectateurs* : voir un film reviendrait alors à se l'incorporer, la vue aboutirait, par le mystérieux mécanisme de l'incorporation, à une représentation.

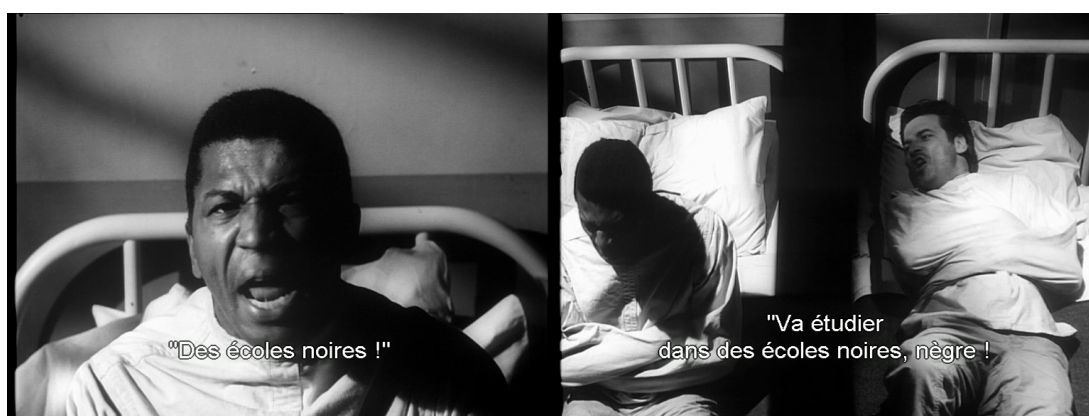
- **Miroirs, iris et regards-caméras : la place du spectateur dans les films**

Les deux films du corpus présentent tout d'abord une mise en abyme du cinéma lui-même, une façon de toujours renvoyer au medium. Nous avons déjà relevé la métaphore du miroir dans *The Naked Kiss*, cristallisée dès la première séquence, lorsque Kelly se recoiffe devant un miroir qui *devient* la caméra : comme l'écrit René Prédal, « le miroir est de nature à être rapporté au film dans le film, dans la mesure où il détermine un cadre, et, présentant le film et son « reflet », fournit une image du monde sensible (non fictionnel) tout en entraînant dans un jeu de ressemblance et de vraisemblance³⁴⁹. » De plus, ici, c'est bel et bien une *caméra-miroir*, un moment où la caméra prend directement la place d'un objet qui reflète le monde, et qui permet — légitime — le regard-caméra de Kelly. Ces figures mettant en avant le dispositif cinématographique ne sont pas absentes de *Shock Corridor* non plus : l'ouverture à l'iris, procédé plutôt daté et qui apparaît dès les premières secondes de film, indique d'emblée qu'il s'agit d'un film *de cinéma*, et d'un film sur une profondeur s'incorporant (l'iris s'ouvrant peu à peu sur l'immensité du Corridor). Des regards-caméras, doublés de dialogues qui semblent autant d'adresses indirectes au spectateur, parsèment également les films. Il y a les enfants du *Naked Kiss*, qui regardent fixement l'objectif en chantant ; Grant, qui s'avance vers le spectateur ; Buff, qui regarde la caméra en parlant à Kelly³⁵⁰ ; ou encore les fous de *Shock Corridor*, dont le discours anti-Noir de Trent. Trent, dont le regard-caméra est nettement mis en valeur par Fuller, qui joue alors sur la différence de points de vue. En effet, lors de la séquence 27, quand Trent parle avec Johnny sur son lit et raconte ce qui lui est arrivé (des lynchages de son école), il lance un regard-caméra. Mais Fuller *alterne* avec un autre point de vue, un autre plan en plongée, où le personnage continue ses logorrhées, mais cette fois vues de haut. Cette « prise de hauteur » met en évidence le procédé du regard-caméra, et, suite à ce

³⁴⁹ René PRÉDAL, CinémAction 124, *Le cinéma au miroir du cinéma*, dirigé par René Prédal, Corlet Publication, Paris, 2001, p.105.

³⁵⁰ cf Partie III) I) 2)

« décalage » effectué par Fuller, nous sommes tentés de nous demander à *qui* parle Trent ? — Seule réponse que nous pouvons alors donner : de manière indirecte, au spectateur. Par cette mise en abyme, la caméra est comme le relais qui peut permettre l'incorporation : étant créatrice de *vues* qui peuvent devenir des représentations pour le spectateur, elle envoie ce regard de Trent au spectateur de la salle. C'est comme un *défi* du personnage (et de son discours) lancé au spectateur, et comme une volonté de Fuller de délivrer une leçon par son film, — leçon qui serait, comme l'avance Daney à propos du cinéma de Fuller, « *anti-raciste*³⁵¹ ». Cette mise en abyme du cinéma n'empêche pas les séquences de regard-caméras d'être dotées d'une réelle force émotive : elles ne sont pas dans une réflexivité facile mais plutôt dans une sorte de flou, qui est entre le filmage-choc et le désir de témoignage, et qui interroge indirectement le spectateur sur ce qu'il croit (sur ce qu'il a *incorporé*).



Réflexivité : « Cette « prise de hauteur » met en évidence le procédé du regard-caméra, et, suite à ce « décalage » effectué par Fuller, nous sommes tentés de nous demander à *qui* parle Trent ? »

³⁵¹ Serge DANEY, *Ciné-journal, Volume I, 1981-1982, op.cit.*, pp. 169-173.



« Des regards-caméras, doublés de dialogues qui semblent autant d'adresses indirectes au spectateur, parsèment également les films. »



Mise en abyme du cinéma : l'ouverture à l'iris de Shock Corridor

- **La volonté didactique de Samuel Fuller**

Chez Fuller, il y a une volonté d'enseigner quelque chose au spectateur, de lui transmettre quelque chose par le cinéma, sans néanmoins cesser de le divertir et de lui plaire. Le premier pôle de cette communication cinéaste-spectateur, que l'on pourrait appeler le « destinataire », n'est pas aussi absent que l'on pourrait le croire : Fuller est bien, d'une certaine façon, *dans* ses films. Un nombre de caméos plus ou moins subtils traversent *Shock Corridor* et *The Naked Kiss* : le premier film est par exemple « projeté » dans le second, un cinéma apparaissant lors de la séquence 2 du *Naked Kiss*. Kelly, dans la séquence 3, lit un livre alors que Griff lui parle : il s'agit du *Dark Page*, l'un des polars écrits par le jeune Fuller, encore journaliste³⁵². Une image de Fuller à la guerre est mise dans les mains de Buff, qui pleure « son père » en se repentant de ses mensonges, à la séquence 39. Dans *Shock Corridor*, enfin, la séquence 4 voit Kelly, dans sa loge, s'avancer pour aller téléphoner à Johnny, tandis qu'une photo de Fuller avec un énorme cigare orne le mur... — La second pôle de cette « communication » filmique, le spectateur « destinataire », s'incarne tout particulièrement dans les enfants du *Naked Kiss* : en quête d'apprentissage, ils sont précisément ceux qui, lors de toute une séquence³⁵³, regardent la caméra, l'instance créatrice d'images qui, en tant que telle, permet de faire incorporer.

Par ce lien qui s'opère entre cinéaste et spectateur, Fuller crée une sorte de canal de transmission, où il peut faire couler ce qu'il veut enseigner ; et si la leçon, dans d'autres films, est parfois dure³⁵⁴, il semble qu'elle tienne aussi du simple besoin de se communiquer, qu'elle soit une sorte de connivence savante. Fuller, dont les scénarios sont pourtant des modèles d'efficacité, n'hésite pas à remplir ses films de références, qui reviennent parfois d'une œuvre à l'autre : ainsi du mot « *ichi-ban* », « numéro 1 », déjà cité par le cinéaste dans *The House of Bamboo*, et qui revient dans *The Naked Kiss*, lorsque Griff dit à Kelly qu'elle « *[est son] ichi-ban*³⁵⁵ ». Seraient également à ranger dans cette catégorie les références assez superflues mais informées sur Mozart, Byron et Baudelaire, que Grant débite à Kelly dans la séquence 16. Ce côté didactique — qui ne

³⁵² Le livre est également cité dans *The Big Red One*, où « Zab », le double biographique de Fuller, se vante de l'avoir écrit en Amérique, et d'avoir un contrat avec Hollywood, dès qu'il rentrera « au pays ».

³⁵³ *The Naked Kiss*, séquence 27 de notre séquencier (cf Annexes).

³⁵⁴ Nous pensons à *Verboten !*, *Falkenau : Visions de l'impossible*, etc...

³⁵⁵ *The Naked Kiss*, minutage : 11 min. 20 sec.

se départit pas du divertissement — des films de Fuller, parallèle à une mise en abyme du cinéma tend ainsi à faire du medium un moyen de se communiquer au spectateur : par-là, Fuller pense déjà un lien possible entre spectateur et cinéaste, un rapport envisageable entre le corps du spectateur et le corps du film.



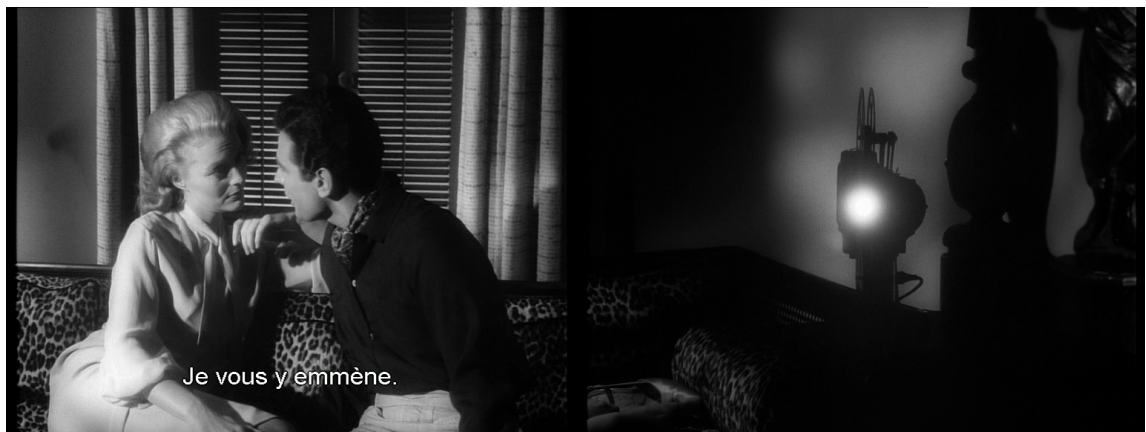
Shock Corridor, projeté dans The Naked Kiss



Les caméos de Samuel Fuller : (1) une image au mur, (2) son premier roman, « pour les personnes de goût », dit Kelly, et (3) Fuller à la guerre, ici dans les bras de Buff, censé être « son père » ...

2) L'incorporation par le cinéma

La pensée intraphilosophique de *Naked Kiss* et *Shock Corridor* serait celle d'une « vue du corps³⁵⁶ » dans laquelle le monde est perçu à partir d'une certaine « corporation », un « ensemble homogène d'images ». Mais un « ensemble homogène d'images », par définition, ne pourrait-ce pas être *un film* ? S'il y a bien des échanges entre un corps et le monde, chez Fuller, c'est parfois le film qui *prend la place* du monde, et se fait directement interlocuteur du corps : c'est notamment le cas lors d'une mise en abyme encore plus directe que celles citées précédemment, mise en abyme qui a lieu dans le *Naked Kiss*, lorsque Griff projette à Kelly un film sur Venise. Le cinéma, mécanisme capable de produire des images qui peuvent être incorporées, d'images vues qui deviennent des représentations, est dans cette séquence mis en scène comme créateur de vérités pour Kelly, mais également *pour le spectateur*. Ainsi se recourent et se croisent l'idée d'une incorporation d'illusions qui deviennent *vraies* par Kelly, et l'idée d'une incorporation d'illusions (les images cinématographiques) qui deviennent *vraies* pour le spectateur de la salle de cinéma : Fuller, filmant l'incorporation, fait retour au cinéma et en fait le medium capable de la provoquer. La séquence de mise en abyme du *Naked Kiss* est la numéro 17, qui n'est autre que celle du « *naked kiss* »³⁵⁷.



Vers l'incorporation, le raccord entre Kelly/Grant et la caméra : Grant parle d'emmener Kelly à Venise, et il va le faire, — en lui montrant un film, il va l'y amener par la caméra.

³⁵⁶ cf Partie III, II) 2) et 3)

³⁵⁷ cf DVD.

La séquence 17 commence par un plan de Grant et Kelly, allongés côte à côte, paupières fermées, se racontant comment ils « *se voient* » tous deux, et voguant sur une gondole au son de la sonate de Beethoven. Mais bientôt, en lieu et place de leurs « vues » respectives, c'est bien *un film* que Grant projettera à Kelly, un film de Venise. « *Je vous y emmène tout de suite* », lui dit-il, annonçant déjà l'effet que le film aura sur la jeune femme : il va *créer* pour Kelly des représentations, en ce qu'elle va se l'incorporer. Fuller, fasciné par ce qui peut se jouer entre un film et son spectateur, filme cette relation au plus près, comme deux corps échangeant quelque chose. La projection commence : le cinéaste filme directement *dans* le film projeté, sans surcadrage aucun, — et il raccorde tout de suite en contrechamp sur les visages. D'un champ sur les personnages installés, nous passons ensuite à un contrechamp sur la gondole fendant l'eau : c'est comme si un *seul* espace se construisait, un espace fait de « réel », de « corps » (Kelly et Grant) — et de « fiction », d'« image » (le film de Venise). Nous retrouvons ici ce mouvement à *double* sens, caractéristique, comme nous l'avons analysé, de la relation qui se joue entre un corps et son monde, ce mouvement qui était celui du processus d'incorporation. Et par analogie, il y a ici l'idée que la caméra, par sa création puis par sa projection d'*images*, de *représentations*, peut dialoguer avec un corps : elle prend ici la place du « monde », et peut donc, à terme, provoquer ce processus d'incorporation. Durant la « promenade » de Grant et Kelly sur l'eau, les images de la caméra et corps des personnages sont ainsi mis en relation, montés en miroir, selon ce mouvement à double sens qui *noue* ensemble corps et monde.



Corps des personnages / Représentations de la caméra : un seul espace se constitue peu à peu, en champ/contrechamp et de front, comme si Kelly et Grant voguaient vraiment sur l'eau de Venise.

Si Fuller, faisant du cinéma, parle du cinéma et le met en abyme, il ne fait pour autant pas un « *métafilm* », du moins au sens où Prédal l'entend (« *un film sur une production cinématographique*³⁵⁸ »). Ici, le cinéma ne tend pas vraiment à « *dévoiler les artifices cinématographiques* », mais bien plutôt à les ériger comme puissance, et comme puissance agissant sur le corps : ce n'est pas un « *dévoilement de la fiction*³⁵⁹ » mais un dévoilement des *puissances* de la fiction. L'intéressant est que cette « *fiction filmée dans une autre* », ce « *film fictif, sans existence autonome, constituant un surcroît de fiction*³⁶⁰ », est ici précisément ce qui devient *le plus réel* pour les spectateurs (qui sont ici Grant et Kelly). Revenons à la séquence et aux deux protagonistes : très vite, une musique se fait entendre (alors que le film est censé être muet). « *Vous entendez ça ?* », demande Grant, fasciné. Kelly, gênée, lui répond que non. Ce procédé correspond à la « *vue du corps* »³⁶¹, le corps de Grant filtrant ici le réel « *objectif* ». Ce qui va se passer, ici, c'est que deux espaces normalement hétérogènes (corps/image, réel/fiction) vont devenir homogènes, en même temps qu'ils vont lier deux corps entre eux (Kelly/Grant). — Observons : le personnage de Grant se cale dans son fauteuil, pendant que la gondole continue de défiler hors-champ, et il dit, appelant cette idée récurrente de croyance du corps comme condition de la vérité : « *Si on l'imagine assez fort... et si l'on écoute assez fort... alors, on entend cette belle voix italienne.*³⁶² » Kelly essaye ... elle se tourne lentement vers l'écran, et regarde. Commence alors un travelling avant, qui, comme nous l'avons analysé dans le cas de *Shock Corridor*³⁶³, désigne, par le parcours d'une profondeur vers un corps, l'incorporation : et qui désigne dans le cas présent, l'incorporation de l'image de Venise en Kelly.

³⁵⁸ René PRÉDAL, CinémAction 124, *Le cinéma au miroir du cinéma*, op.cit., p.102.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 107.

³⁶¹ « *Vue* » du corps dont nous voyons bien ici, comme nous l'avons dit en Partie III, II), et abordé en Partie II) II), qu'elle est aussi « *sonore* » : c'est par le *son* que le filtrage du monde filmique par le corps de Grant se produit, ici.

³⁶² « *If you pretend it hard enough...and If you listen hard enough...you hear this fine Italian voice.* » Minutage : 36 min.

³⁶³ cf Partie I) II) 3)



T R A V E L L I N G

Le travelling avant : figure de l'incorporation, de l'entrée dans un corps d'une représentation.

La musique augmente progressivement au cours du travelling, de même que le sourire de Kelly, radieuse et transformée, sur laquelle Fuller finit en gros plan. La jeune femme ferme les yeux, — et l'image filmique est incorporée. C'est-à-dire qu'un corps de spectateur (Kelly), au contact du corps du film, s'incorpore des images. Immédiatement suite à ce travelling avant (cette incorporation) commence donc la vue « pure » de Kelly : et ces images incorporées sont montées *avec* les images du film sur Venise. Littéralement, les personnages voguent sur l'eau, nous retrouvons le rameur *dans* le plan de l'image mentale de Grant et Kelly — il n'y a plus qu'*un* espace. Le

corps du film et le corps du spectateur, le temps de la vision d'un film, se *mélangent* : Fuller, par l'étrangeté de cette séquence, ne dit pas autre chose que l'étrangeté du processus de visionnage d'un film, incorporé, un court temps, par un spectateur. L'espace unique créé par la vision du film n'est pas un rêve « hors-temps » ou « hors-espace », il est un mélange du corps du film et du corps de Kelly : lorsque les images incorporées s'arrêtent, au moment du « naked kiss », le « réel objectif » a continué d'exister³⁶⁴. Grant s'est *vraiment* penché sur Kelly et l'a *vraiment* embrassée. Les images de film, toutes « fausses » qu'elles paraissent ici, sont, en tant qu'illusions vécues car incorporées, *vraies* pour Kelly. Il y a là la conception fullérienne du cinéma : ce dernier, par cette mise en abyme, apparaît comme créateur de vérités, et ce parce qu'il *prend au corps*.



Un seul espace qui se crée à partir des images incorporées : la puissance d'un film à créer du vrai pour le corps, à faire incorporer — même quand ce vrai est une « fiction » complète.

³⁶⁴ Comme c'était le cas, pour les images incorporées projetées dans le tissu narratif du film, lorsque Kelly joue avec les enfants cf le II)3) de cette Partie III

3) le vrai « cinéaste des puissances du faux »

- La citation de Deleuze

Si l'incorporation permet la création de vérité, — et que le cinéma permet l'incorporation pour un spectateur, alors de manière logique, le cinéma permet la création de vérité pour un spectateur. L'art cinématographique, agissant au niveau du corps du spectateur, est ainsi doté d'un pouvoir mystérieux : celui de « construire » son récepteur, de lui transmettre des idées. Fuller filme la spectatrice Kelly comme *dialoguant* avec le film projeté, film qu'elle s'incorpore et qui crée pour elle autant de représentations, qui la guideront durant son existence. Le cinéma a un pouvoir de vérité, et le paradoxe, c'est que pour cela, il utilise le faux : il est ici intéressant de mentionner un autre film de Fuller, à savoir *Verboten !* Ce dernier est initialement une fiction, mais Fuller n'hésite pas à clamer qu'il peut avoir « *valeur de preuve pour 1000 ans* ³⁶⁵ ! ». Cette réflexion filmique sur le corps aboutit ainsi, par l'idée de la vérité située au niveau du corps, à une pensée du vrai et du faux, de l'illusion et de la vérité, — pensée qui est à relier au médium cinématographique lui-même. Fuller serait, dans cette perspective, le cinéaste qui dirait la capacité du « faux » à devenir *vrai*, la possibilité qu'à la fiction (le rôle de Johnny, par exemple), de devenir par l'entremise du corps une réalité. Or, il est un autre cinéaste qui fut parfois qualifié de « faussaire », ou de « magicien », auquel Deleuze applique l'étiquette nietzschéenne de la critique de la vérité : Orson Welles. Pour Deleuze, Welles serait celui qui fait « *passer l'image sous la puissance du faux, comme s'il y avait un certain nietzschéisme de Welles, comme si Welles repassait par les points principaux de la critique de la vérité chez Nietzsche : le « monde vrai » n'existe pas, et, s'il existait, serait inaccessible* ³⁶⁶ ». S'il est vrai qu'un jeu sur le vrai et le faux existe chez Welles, il nous semble qu'ici, Deleuze modifie la pensée d'un philosophe pour l'appliquer à un cinéaste : en réalité, la question de la vérité chez Nietzsche n'aboutit pas à une négation de la vérité, ou du moins seulement dans un premier temps ; le philosophe allemand pense le vrai comme entièrement subjectif et

³⁶⁵ Falkenau : *Visions de l'impossible*, Minutage : 42 min. 10 sec.

³⁶⁶ Gilles DELEUZE, *L'Image-Temps*, op.cit., p.179.

tributaire d'un corps, le mécanisme créant le vrai étant celui de l'*einverleibung*, l'incorporation³⁶⁷. Or, le faux, chez Welles, est entièrement *négatif*, il n'est pas traité comme une puissance : tout ce qui est faux ne fait que tromper et n'aboutit qu'à plus de faux, emmenant tout le film avec lui dans une vaste réflexion sur le cinéma comme prestidigitation. Dans ces deux films de Fuller, en revanche, le faux est traité comme quelque chose de *positif* : les illusions de Kelly et Johnny sont *nécessaires*, elles interviennent dans la création de leur corps même, et dans leur façon de voir le monde. Et parce que cette conception d'un corps créateur de vérités rejaillit également sur le cinéma, Fuller pourrait être qualifié de *vrai* « cinéaste des puissances du faux » : il est le cinéaste qui pense le faux comme une puissance, en ce que c'est par le faux qu'il crée le vrai, par la fiction (le film sur Venise) qu'il met en scène la création du réel (ce que voit Kelly), et enfin, le cinéaste qui fait des « faussetés » du style des moyens de dire la vérité d'un être. Ainsi peut être reconsidérée l'apparente nudité de son cinéma, sa brutalité interne : les cuts, éclairages mal contrôlés, aberrations de filmage ne sont alors plus tant des « erreurs » que des « fautes » : reprenant Aragon et appliquant sa conception de la syntaxe au montage de Fuller, nous pourrions ainsi faire dire au cinéaste : « *j'ai imposé (...) des séquences où les fautes de montage ne sont pas peu nombreuses. Pas les erreurs, les fautes. Cependant vous admirez. (...) Je ne piétine pas le montage pour le simple plaisir de le piétiner (...) Je piétine le montage parce qu'il doit être piétiné. C'est du raisin. Vous saisissez*³⁶⁸. » Fuller, cinéaste « philopode³⁶⁹ » selon Moullet, est en effet celui qui foule aux pieds une esthétique classique, pour exprimer, par la modernité de son cinéma, une vérité qui se dit au moyen de la fiction.

³⁶⁷ Nous renvoyons aux ouvrages d'Éric Blondel et Patrick Wotling, cités en bibliographie ; et sur ce point, plus particulièrement « La critique de la vérité » dans *La philosophie de l'esprit libre : Introduction à Nietzsche*, de P. Wotling.

³⁶⁸ Louis ARAGON, *Traité du style*, Éditions Gallimard, coll. L'Imaginaire, Paris, 1928, — qui écrit originellement : « *J'ai imposé depuis plusieurs années à votre admiration des pages où les fautes de syntaxe ne sont pas peu nombreuses. Pas les erreurs, les fautes. Cependant vous admirez. (...) Je ne piétine pas la syntaxe pour le simple plaisir de la piétiner. Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. C'est du raisin. Vous saisissez.* », pp. 27-28

³⁶⁹ Luc MOULLET, *Piges choisies*, op.cit., p.92.

- **Le cinéma qui témoigne (et éduque)**

« Le vrai cinéaste des puissances du faux », Fuller, pense ainsi intraphilosophiquement la puissance de l'image cinématographique sur un corps : dès que quelqu'un « *l'imagine assez fort*³⁷⁰ », qu'une image est incorporée par le corps, elle en devient vraie pour ce dernier. La nécessité d'éduquer, mise en valeur par la présence des enfants dans *The Naked Kiss*, rejaillit à terme sur le cinéma : parce que ce dernier est doté d'un pouvoir mystérieux, celui de remplacer un temps le monde « réel » pour un spectateur (« *l'art qui dépasse la vie, étant la vie elle-même*³⁷¹... », disait Delluc), il a le pouvoir de *faire incorporer* quelque chose qui n'était pas la réalité, mais qui le devient par la projection. Cette puissance démesurée des images, du faux qui crée le vrai, est aussi celle que le cinéaste aura pu constater au cours de sa vie : Sam Fuller raconte souvent qu'il est terriblement frustré de n'avoir pu assister au procès de Nuremberg, tout particulièrement à la projection des archives. Le document alors projeté, « *véritable pièce à conviction (...) a eu un grand impact, au point qu'on a pu affirmer qu'il changea le cours du procès et influa sur le comportement des accusés.* ». Document qui fera en effet dire au juge Robert H. Jackson: « *Je suis l'un de ceux qui ont entendu la plupart des histoires d'atrocités commises pendant la guerre avec doute et scepticisme. Mais la preuve, ici, sera écrasante et j'ose prédire qu'aucune de mes paroles ne sera réfutée*³⁷². » Nuremberg, dans l'imagerie de Fuller, c'est la « preuve par l'image ». Car l'image prouve, pour le cinéaste, elle retourne même les mots du Reich contre lui : « *Ce film aura valeur de preuve pour 1000 ans*³⁷³ ! », phrase-clé de la moralité du cinéma fullérien, constitue également une moquerie de la volonté hégémonique d'Hitler. Comme nous l'avons avancé, l'image, loin d'être négativement une « illusion », fait partie du monde en ce qu'elle le donne à voir autrement : « *la visualité de l'image fait irruption dans la visualité du monde (...) L'imagination des*

³⁷⁰ « *If you pretend hard enough...* », cf les III)1) et III)2) de la Partie III.

³⁷¹ Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques 2*, Éditions de la Cinémathèque Française, Paris, 1986, p.123.

³⁷² Antoine DE BAECQUE, *Histoire et Cinéma*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Éditions Les Cahiers du Cinéma, Paris, 2008, p. 78.

³⁷³ *Falkenau : Visions de l'impossible*, d'Emil Weiss et Samuel Fuller, 1988

*spectateurs est attirée (...) et recombine les images en recréant de la sorte des mondes possibles*³⁷⁴. »



Une photographie du procès de Nuremberg, auquel Fuller n'a pu assister : la toile de projection, centrale, montre l'importance accordée aux images

- **L'incorporation : un mécanisme cinématographique**

L'incorporation, le lien qui se crée entre un corps et un autre, est rendue possible par le mystérieux mécanisme du cinéma. Dans cette perspective, le processus d'incorporation est pensable selon une analogie avec le processus cinématographique : comme ce dernier, il possède deux faces, une face négative (une *réception* de la réalité, un tri dans le réel, une façon de cadrer) et une face positive (une *projection* de cette réalité, qui devient image). « *Le coup de génie des frères Lumière consiste dans la mise au point d'une machine unique, qui permet successivement la prise de vues, le développement de la pellicule et sa projection* », note Jean-Louis Comolli³⁷⁵. Il continue : « *Mais ce qui m'intéresse tout autant, c'est bien que ce soit exactement la*

³⁷⁴ Thierry DAVILA, Pierre SAUVARET, *Devant les images : penser l'Art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, op.cit., p.242.

³⁷⁵ Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre – cinéma, éthique, politique*, Éditions Verdier, Paris, 2012, pp.99-100.

*même machine, le même mécanisme, le même calcul qui réalise l'analyse et la synthèse du mouvement. La pellicule tourne : analyse. Elle tourne de nouveau : synthèse. Magie mécanique*³⁷⁶. » La magie mécanique de la caméra, c'est aussi celle d'un corps, — d'un corps qui, se voyant dans le monde, incorpore puis projette sans cesse de nouvelles représentations. Il en est de même pour la caméra, caméra-miroir dans le *Naked Kiss*, qui présente avec une « seule différence, mais de taille : dans la caméra en fonction de réception, la lumière vient de l'extérieur de la chambre (du monde) ; et dans la même caméra, en fonction de projection, la lumière vient de l'autre côté (assimilable à l'intérieur de la chambre) pour projeter l'image dans le monde. A part cette inversion des sources lumineuses, le système est le même³⁷⁷. » Fonctionnant en miroir d'un corps humain, la caméra serait ainsi son pendant exact, inverse, un réceptacle de réalités qui, à terme, deviennent des images ; images destinées à être projetées, — puis incorporées par un spectateur. L'incorporation est un mécanisme proprement cinématographique, rendu possible par la machine elle-même, cette « merveilleuse machine à capter et projeter les images³⁷⁸ » qui s'accorde à « notre fabuleuse machine mentale³⁷⁹ », — mentale et corporelle, ajouterons-nous.

Shock Corridor et *The Naked Kiss* sont des films faits par un cinéaste qui aime le cinéma, qui le pense comme nécessaire à la construction d'un corps (à son éducation), et qui exige que pour cela, ce dernier ne soit pas *mal* utilisé. Si l'art peut toujours être idéologique, il semble que néanmoins, l'art cinématographique ait quelque chose de plus, — ou du moins, quelque chose de différent : en avançant tout d'abord que la littérature permet la propagation d'*idées*, nous pourrions dire du cinéma qu'il permet la propagation d'*images*, ce qui fait différer le processus du tout au tout. Ce n'est pas la même chose, car l'image incorporée *se voit* dans un corps, et n'est jamais précisément « formulable », en ce que le cinéma ne se construit pas au moyen d'un langage, si ce n'est, peut-être, un « langage du corps », mais qu'on ne peut jamais « poser à plat », écrire. Tout le discours est pris (et d'une certaine façon prisonnier) des images. Ce phénomène de l'incorporation est mystérieux, mais *observable* : Marcel Mauss, qui raconte les suites d'un séjour aux Etats-Unis dans les années 30, l'a constaté

³⁷⁶ Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre – cinéma, éthique, politique*, op.cit., p.101.

³⁷⁷ Jean-Louis COMOLLI, *Ibid.*, p. 102.

³⁷⁸ Edgar MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologie sociologique*, Éditions de Minuit, Paris, 1977, p.XIV de la nouvelle Préface.

³⁷⁹ Edgar MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologie sociologique*, op.cit., p.XIV de la nouvelle Préface.

en observant des jeunes femmes marcher : « *Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme des infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvais enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche : les jeunes filles étaient françaises et elles marchaient également de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, arrivaient chez nous*³⁸⁰. » C'est ce que Fuller montre également dans ses films : le corps est modifié par les images incorporées, sans que forcément, la personne concernée ne s'en rende compte. Le processus d'incorporation *subi* par Johnny et Kelly est ainsi tout à fait inconscient ; de même que ce sont des attitudes *corporelles* que Marcel Mauss voit dans les jeunes femmes dont il parle, — attitudes que ces dernières n'auraient pu prendre, même en ayant toutes *lu* et adoré un best-seller porté par une héroïne infirmière. Le cinéma « *a donc permis à travers la diffusion en France des films américains, l'apparition et la généralisation chez les jeunes femmes d'une attitude corporelle qui n'était jusqu'alors pas visible dans la société française*³⁸¹. » Il « *ne fait pas que transporter à distance l'image d'une démarche associée à l'image d'un corps (...) mais il en démontre l'efficacité non seulement dans l'espace de fiction cinématographique (...) mais dans la vie réelle*³⁸². » Il y a donc bien une spécificité cinématographique de la transmission, qui se fait davantage par le corps que par l'esprit, par l'image que par l'idée, — ou, du moins, qui fait que les idées sont incluses dans les images.

- **Ultime analyse : les puissances du cinéma**

Le cinéma, en ce qu'il est « *vecteur de diffusion culturelle*³⁸³ », apparaît comme une possibilité d'enseignement via l'incorporation, il déborde sur la vie elle-même. De même qu'il ne saurait, dans les films de Fuller, y avoir d'étanchéité entre un corps et le monde extérieur, — de même il n'y a pas, dans le réel, d'étanchéité entre un corps réel

³⁸⁰ « Les techniques du corps », conférence de Marcel Mauss, 17 Mai 1934, au siège de la Société Française de psychologie, sur l'invitation d' Ignace Meyerson.

³⁸¹ « Les techniques du corps », conférence de Marcel Mauss, *Ibid.*

³⁸² Jean-Michel LEVERATTO, « Les techniques du corps et le cinéma », in *Le portique*, n°17, 2006, cf sitographie.

³⁸³ Jean-Michel LEVERATTO, « Les techniques du corps et le cinéma », *op.cit.*

et le corps du film qu'il voit ou a vu. « *Quel est le sujet de mon discours ?* ³⁸⁴ », interroge Bourdieu, demandant par-là « où *est-ce qu'il a entendu ça ?* » Qui a mis « ça » en moi, « ça » étant « [mon] discours » ? — De la même façon, ce que Fuller met en scène par *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, c'est le corps, et le corps qui se demande : « Où *est-ce que j'ai vu ça ?* Qui a mis « ça » en moi ? » — La construction processuelle d'un corps, pensée dans son cinéma, est une construction qui se fait par l'image, celle que le corps-réceptacle incorpore du monde ; ou celle qui se donne à lui lorsque c'est le cinéma qui, comme lors de la séquence 17 du *Naked Kiss*, prend la place du monde pour dialoguer avec le corps du personnage.

Le fait que le faux soit une puissance créatrice de vrai, que les corps soient constitués de représentations, peut être prouvé par un dernier exemple, — un exemple qui, de plus, traduit cette idée de la « faute » filmique chez Fuller, eu égard à une esthétique classique, fausseté esthétique qui atteint étrangement à la vérité. Il s'agit de la séquence 32³⁸⁵, de la révélation par Grant de sa pédophilie, qui est immédiatement suivie de son meurtre. Kelly doit ici dire « adieu » à l'*image* qu'elle avait de Grant. C'est pourquoi la première « faute » de Fuller traduit en l'absence totale de point de vue sur un être, le décentrement des repères, et est à même de dire le changement brutal de l'idée que l'on se faisait de quelqu'un : les visages sont cadrés de face, emplissant *tout* l'écran. C'est comme si, durant tout le film, le corps avait été « *la surface de projection des désirs cachés, angoisses et frustrations* ³⁸⁶ », mais qu'à présent, la projection cessait et qu'il ne restait *que* la surface, brute, et affreusement nue du visage. — Ce n'est cependant pas ce que Fuller fait de plus « bizarre » lors de cette séquence : une fois que Kelly a tué Grant avec le combiné du téléphone, se met en place une alternance entre deux plans, alternance qui est également sonore. Nous avons d'un côté, les plans sur Grant et le voile de mariée qui le recouvre (1), et de l'autre, les plans sur Kelly (2), qui replie sa robe en silence. De manière surprenante, viennent alors s'ajouter *uniquement sur les plans de Grant et de la robe de mariée* un bruit de projection cinématographique (en (1)). C'est un bruit, précisons-le, qui n'a absolument *rien à voir* avec l'intrigue (il n'y a pas de caméra dans la pièce). Quand Fuller raccorde sur Kelly, perdue (en (2)), ce

³⁸⁴ BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, retranscription de deux émissions du Collège de France, Éditions Liber, Collections raisons d'agir, Paris, 1996, p.

³⁸⁵ cf DVD, dans la Partie III, I) 3)

³⁸⁶ André GRUNERT (dir.), *CinémAction n°121 – Le corps filmé*, op.cit., p.14.

bruit s'arrête. Et cette faute filmique sert bien à dire une vérité de l'être : la jeune femme, ici, dit aussi adieu à *l'image* qu'elle avait de Grant, à la *représentation* qu'elle s'en faisait. Ce bruit de projecteur, c'est le bruit du cinéma qui, parasitant la vie, en vient à devenir la vie même, à se faire corps dans les personnages en leur faisant jouer des attitudes. Kelly, selon une locution populaire, s'est « *fait un film* » concernant la personne de Grant : son adieu, ici, son acte « réel », se confond avec un acte « cinématographique ». C'est comme si sa vie n'était que du cinéma ; qu'une incorporation de représentations cinématographiques, devenue la vie elle-même par les puissances du medium.



« (...) la première « faute » de Fuller traduit en l'absence totale de point de vue sur un être, le décentrement des repères, et est à même de dire le changement brutal de l'idée que l'on se faisait de quelqu'un : les visages sont cadrés de face, emplissant tout l'écran. »

plans
SANS
bruit de
projection



plans
AVEC
bruit de
projection



Le réel fait d'images, crée par des processus de représentations : Kelly, quand elle dit adieu à Grant, dit surtout adieu à l'image qu'elle avait de Grant, — ainsi, toute la symbolique du voile (de l'illusion), et le surprenant rajout de ce bruit de projection sur les plans du cadavre de Grant.

Samuel Fuller, s'il pense le corps par *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, fait également (et peut-être essentiellement) deux films sur le cinéma, sur sa conception du cinéma et son apport *dans* la vie, — avec une manière presque renversante de renvoyer, sans cesse, aux possibilités du *medium* lui-même, à sa capacité à faire incorporer. « *Il y a deux corps au cinéma, sans cesse ployant l'un sous l'autre pour mieux semblant n'en faire qu'un*, écrit Raymond Bellour³⁸⁷. *Le corps des films, de tous les films qui un par un, plan par plan, le composent et le décomposent. Le corps du spectateur, que sa vision de chaque film affecte, comme l'indice d'un théâtre de mémoire aux proportions immodérées, à travers chaque film et en miroir de tous les films. Le corps du cinéma est le lieu virtuel de leur conjonction.* » Et c'est précisément cela que Fuller filme. Vrai cinéaste des puissances du faux, il filme le corps comme construit perpétuellement, et construit par des images, comme un corps de personnage qui dialogue avec le corps du film jusqu'à, parfois, rejaillir sur le corps du spectateur : et lorsque ce triple lien vertigineux se produit, le cinéaste n'hésite pas, alors, à remettre la caméra au centre du

³⁸⁷ Raymond BELLOUR, *op.cit.*, p.16.

plan et du film, d'un seul mouvement panoramique afin que cette dernière nous éclaire, nous, spectateurs, et afin qu'elle nous envoie ses propres images.



Un cinéma sur le cinéma : la caméra du Naked Kiss éclairant le spectateur

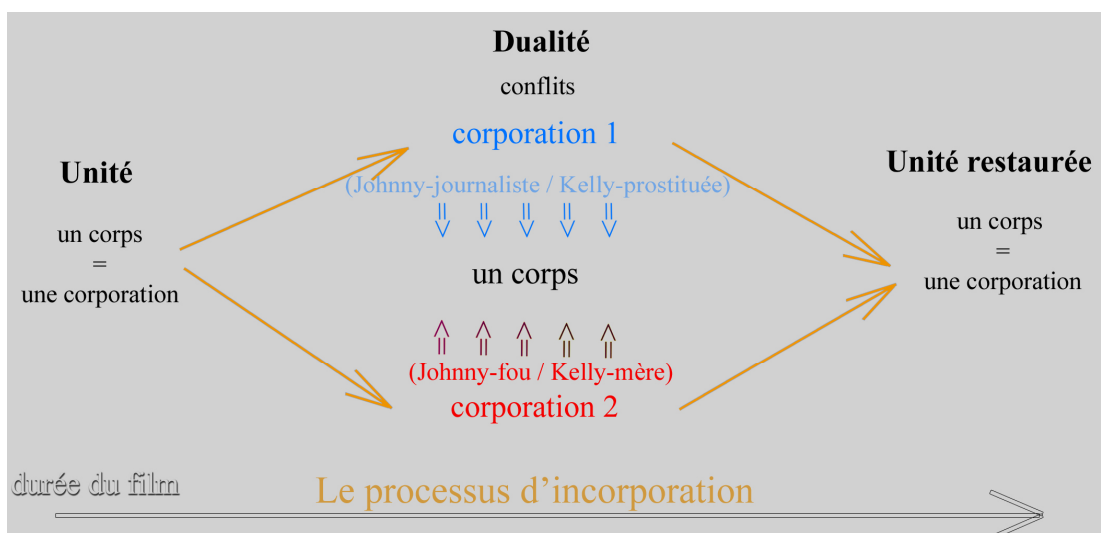
Conclusion

Parti des trois théories-phares concernant le cinéma de Fuller, celles de la « violence », du « politique », et de la « modernité », nous avons à présent parcouru les deux films que sont *Naked Kiss* et *Shock Corridor*, sans dévier du fil directeur qu'était le corps. Ce n'est qu'à la fin du travail que les enjeux se sont légèrement décentrés, aboutissant à faire de Fuller un cinéaste qui pense le corps dans la perspective de la vérité. Ce mémoire aboutit ainsi à une qualification de Fuller comme cinéaste des « puissances du faux », selon le mot de Deleuze³⁸⁸, — un cinéaste qui pense le monde comme il pense le cinéma : comme un gigantesque réservoir d'images et de représentations capables d'être incorporées et capables de devenir, à terme, *vraies*.

Il nous fallut tout d'abord prouver, lors de notre première partie, la possibilité de lire le film de manière *processuelle*, de le lire comme l'évolution de différents paramètres filmiques au sein du même métrage, en montrant que cette lecture était pertinente pour les films que sont *Naked Kiss* et *Shock Corridor*. Avec le recul de la recherche, le cinéma de Fuller nous apparaît bien, toujours, comme un cinéma dans lequel on peut difficilement isoler des *parties*, un cinéma qu'on peut difficilement analyser à partir de la séquence seule, et dans lequel il vaut mieux procéder en « compilant » les séquences, de manière à créer une pensée la plus juste possible du film. Par exemple, analyser seulement une séquence dite « idyllique » de *The Naked Kiss* pourrait faire croire que tout le film procède d'un filmage mièvre, alors que celui-ci n'est qu'une des facettes de la mise en scène de Fuller, qui ne prend sens que par rapport à l'ensemble. Ce processus, une fois mis en évidence, fut à la fois caractérisé comme un processus de *conflits*, qui se manifestait dans le climat de lutte incessant des films, et comme un processus *corporel*, en ce que l'on assiste à une réelle primauté du corps (qui se révèle notamment lorsque l'on compare les romans de Fuller à ses films, comme nous l'avons fait pour *Shock Corridor*.) Ce corps si présent dans les films était à théoriser selon une certaine perspective, qui n'était ni cartésienne ni platonicienne : il mettait en jeu une « incorporation », ce qui le situait bien plus de côté de Bourdieu, de Nietzsche et de Merleau-Ponty, d'une approche non dualiste. Et cette « incorporation » était précisément à même d'être analysée dans les films, dès lors que l'on considérait le corps comme un réceptacle : grâce aux concepts de « corporation » et de « corps-réceptacle », nous avons ainsi pu tracer un premier schéma général des films qui

³⁸⁸ Gilles DELEUZE, *L'Image-Temps*, *op.cit.*, p.179.

résumait tout le processus d'incorporation, en l'analysant plus précisément dans la perspective de *Shock Corridor*, ce qui nous permettait de vérifier toutes nos hypothèses de lecture.



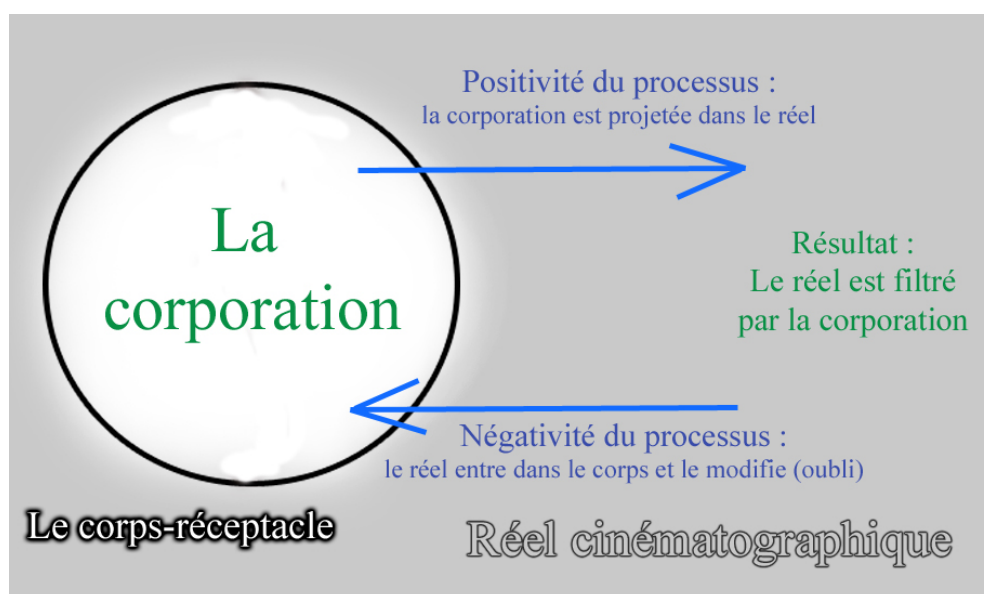
Rappel de la Partie I : le schéma général du processus d'incorporation



Fuller au travail

En second lieu, après avoir prouvé la possibilité d'analyser le film à partir de l'idée d'un processus d'incorporation, il nous fallut préciser ce concept, lui donner une forme générale au travers des films mêmes. Le processus est à lire non selon deux temps, mais selon deux *faces* : une négativité, et une positivité. La « corporation » qui prend place dans le corps-réceptacle est incorporée, elle entre dans le corps et le *constitue* progressivement, provoquant un oubli ; et cette corporation est en même

temps *projetée*, dans le corps du film, donnant lieu à des conflits qui « prennent corps » dans la matière filmique elle-même. *The Naked Kiss* et *Shock Corridor* étaient ainsi analysés comme des films mettant en scène un oubli, qui est bel et bien un oubli *du corps*, et non de la tête, en ce que tout se passe à un niveau inconscient. Nous avons à la fois un corps « actif », qui est celui de Johnny, ce dernier oubliant parce qu'il en fait *trop*, cachant sa propre folie à lui-même par un excès d'actions, — et un corps « passif », celui de Kelly, cette dernière croyant avoir oublié, alors que son passé survit encore en elle-même, la parasitant. Cependant, comme le processus n'était pas purement négatif, qu'il n'était un effacement d'une personnalité que pour permettre une reconstruction de celle-ci, il fallait également théoriser la *positivité* du processus : la façon dont le corps, recréé, se projette dans le monde qui l'entoure et en vient à le percevoir différemment. Différentes modalités de cette positivité furent abordées : il y a débordement du corps du personnage sur le corps du film par le son, par l'image, voire par une prise de contrôle totale de la narration, dans le cas des images dites « mentales ». Ce débordement, dans *The Naked Kiss*, occasionne par exemple une dualité de tout le film, qui en devient le miroir de la dualité de Kelly. Le corps de Kelly, « femme entre deux mondes », comme elle le dit elle-même, entre passé et futur, est ainsi à l'origine de l'étrangeté générale du film. A l'issue de cette partie, les deux faces du processus furent entièrement théorisées, et de nombreux schémas tracés, de façon à donner un appui visuel à nos théories.



Rappel de la Partie II : le schéma général de la corporation

Enfin, en dernier lieu eut lieu ce déplacement de la problématique initiale, dès lors que nous nous mîmes à envisager le film selon une approche « inesthétique », avec Alain Badiou. La pensée du corps que Fuller propose, dans ces films, est celle d'un corps-réceptacle du monde extérieur, au sein duquel se crée la vérité de ce dernier. Ce que le corps incorpore, ce sont des *images*, des représentations particulières qui filtrent le monde extérieur (comme les images dans le corps des fous de *Shock Corridor*) : le réel est pensé comme construit à *partir du corps*, et à partir des représentations que ce dernier a incorporées. D'un processus qui s'avérerait *créateur* d'un corps (qui va d'une dualité première à une unité finale), nous aboutissons ainsi à un processus créateur de *vérité*. Le corps « *croit à ce qu'il joue*³⁸⁹ », et ce qu'il incorpore devient immédiatement *vrai*, peu importe le degré d'irréalité de la chose : Johnny, qui joue un rôle de fou improbable, devient justement ce fou ; Kelly, qui se rêve mère de famille alors qu'elle est stérile, devient temporairement cette mère de famille. Ce qui importa, pour déterminer la pensée du corps chez Fuller, fut la partie de notre système qui liait le « corps » à sa « corporation », le réceptacle à ses images incorporées : négativement, le corps *oublie* pour à terme, *être constitué* par sa corporation ; et positivement, il voit le monde extérieur à *partir de* sa corporation. Cette « vue » est véritablement une « vue du corps » — légèrement différente d'une focalisation en ce qu'elle modifie non pas le point de vue à partir de la caméra, mais la *matière filmique* même —, et se fait selon trois niveaux de profondeur, le dernier étant le plus intime et celui à partir duquel tout le réel est construit : ce sont les *images incorporées*, très présentes dans les films. Ces dernières correspondent en effet à ces moments étonnants, où le cinéaste semble plonger dans un corps avec sa caméra, en révélant tout son être au spectateur (en couleur parfois, comme dans le cas des fous de *Shock Corridor*). Tellement brutal qu'il en devient subtil (son apparente désinvolture cachant parfois la cohérence extrême de ses films) , Fuller s'avère un fin analyste du corps humain, et de son fonctionnement au sein du monde.

La pensée intraphilosopique du cinéma de Fuller ne s'arrête cependant pas au seul corps « humain » : elle englobe le cinéma, le « corps » du film ». Car Fuller, cinéaste qui aime son art, ne peut s'empêcher, dans ses deux films, de systématiquement le mettre en abyme, que ce soit par la « caméra-miroir » du *Naked Kiss*, ou par les regards-caméras incessants de *Shock Corridor*. Ce renversement du sens commun, cette

³⁸⁹ Pierre BOURDIEU, *Ibid.*, p.98.

puissance de l'illusion qui devient) même de créer de la vérité, aboutit au cinéma lui-même : Fuller, qui a cette « *capacité à porter à incandescence un trait fondamental du cinéma américain*, l'impossibilité à ne pas tout transformer en récit³⁹⁰ », qui est « *voué à la fiction comme d'autres le sont à la drogue, véritablement « accroché à la fiction*³⁹¹ », l'est sans doute parce que cette fiction *permet* la création de vérité pour un spectateur. D'une part, le cinéaste nous montre en effet les corps réels comme constitués de fiction, de représentations, — mais d'autre part, il met en scène sa propre pensée en nous donnant une *leçon* de cinéma, tentant de nous faire incorporer de *bonnes* représentations. Fuller, « cinéaste des puissances du faux », ne méconnaît pas le terrible pouvoir du cinéma : quand il met en scène l'incorporation, par ses deux personnages, d'illusions qui deviennent vraies, il évoque aussi cette possibilité qu'a le cinéma de *faire incorporer*, parce qu'il implique cette « *partipation polymorphe (...) à une totalité d'êtres, de choses, d'actions que charrie le film dans son flux*³⁹². » Rétrospectivement, c'est tout le mécanisme cinématographique qui apparaît à même de témoigner, de dire et de provoquer l'incorporation pour un corps de spectateur. Le corps, *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, est peut-être finalement un corps total, qui engloberait à la fois le corps du personnage, Johnny ou Kelly³⁹³, le corps du film, rendu duel par le conflit³⁹⁴, et le corps du spectateur, qui s'incorpore les images de la projection cinématographique³⁹⁵. Ce que filme Fuller, c'est ce « corps du cinéma », corps total et mystérieux : « *Il y a deux corps au cinéma, sans cesse ployant l'un sous l'autre pour mieux semblant n'en faire qu'un*, écrit Raymond Bellour³⁹⁶. *Le corps des films, de tous les films qui un par un, plan par plan, le composent et le décomposent. Le corps du spectateur, que sa vision de chaque film affecte, comme l'indice d'un théâtre de mémoire aux proportions immodérées, à travers chaque film et en miroir de tous les films.* » Et il conclut : « *Le corps du cinéma est le lieu virtuel de leur conjonction.* »

³⁹⁰ Serge DANEY, *La rampe*, op.cit., p. 155.

³⁹¹ *Ibid.*, p.155.

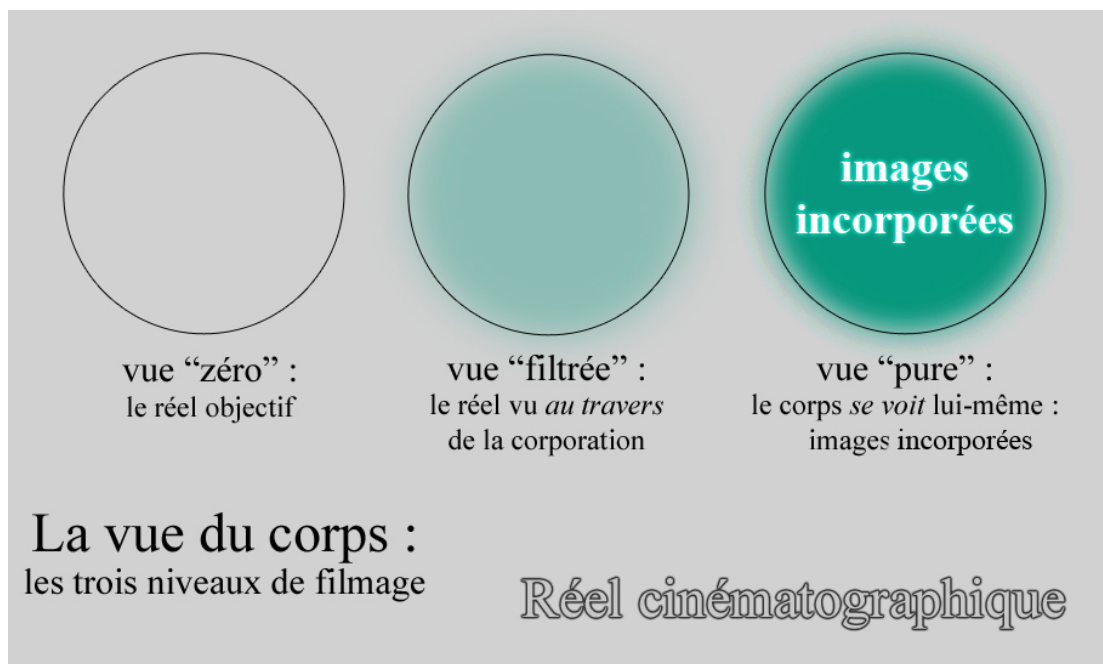
³⁹² Edgar MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op.cit., p. 111-112.

³⁹³ Que nous avons plutôt traité en Partie I.

³⁹⁴ Que nous avons plutôt traité en Partie II.

³⁹⁵ Que nous avons plutôt traité en Partie III.

³⁹⁶ Raymond BELLOUR, op.cit., p.16.



Rappel Partie III : la « vue du corps », le corps comme creuset de la vérité

• Bilan

Il appartient à l'analyste, dans la conclusion, de tirer un bilan de sa recherche, et d'y relever ce qui resterait à améliorer. Si l'équilibre des différentes parties et la progression au sein de celles-ci nous paraît bien respecté, nous avouons néanmoins regretté quelque peu le côté « schématique » du travail, fruit d'une subjectivité qui tente de relire les films dans une certaine perspective bien déterminée, à partir de moments nécessairement ponctuels (comme toute analyse). Peut-être y-a-t-il là encore un peu de la méthode structuraliste, ce qu'Antoine Compagnon appelle avec humour le « démon de la théorie³⁹⁷ », — qui désire à toute force insérer du sens dans un film qui en est nécessairement dépourvu, parce qu'ouvert à tous les sens possibles³⁹⁸. Quoi qu'il en soit, l'analyse des films *en leur entier*, ce à quoi nous souhaitons tendre, grâce à l'idée de « processus », semble bien un idéal irréalisable (qui nous fit néanmoins avancer) : nous ne pouvons que constater, ici, la distance qui sépare *Shock Corridor* et *The Naked Kiss* des théories exposées dans ce mémoire. Curieusement, les films de Fuller n'y perdent sans doute pas, et c'est peut-être le point positif à retenir de ce travail : la preuve de la qualité intrinsèque des deux films étudiés. Même analysés à fond dans une direction,

³⁹⁷ Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, Éditions du Seuil, Paris, 1998.

mystérieusement agencés qu'ils sont, *The Naked Kiss* et *Shock Corridor* ne perdent rien de leur qualité première, résistant indéfiniment à l'analyse : ceci est précisément, nous voulons le croire, la marque des « grands » films.

Le dernier point à soulever est celui du corpus. Pauvre par le nombre, mais riche par la qualité des films étudiés, il est le résultat d'un choix. Tout d'abord, il convient de relever que, par leur unité interne (ce qui n'est pas forcément synonyme de « classicisme de la forme »), les films de Fuller apparaissent tous comme « théorisables » selon l'idée de *processus*, — processus qui ont peut-être tous à voir avec le *corps* ; « l'incorporation » n'étant, ici, que l'une des nombreuses facettes du cinéma fullérien, et un terme sous lequel nous avons voulu cerner l'étrangeté filmique des deux films que sont *Shock Corridor* et *The Naked Kiss*. Cette remarque du possible « élargissement » de la recherche à un cinéma qui serait un cinéma *du corps* en appelle une autre, qui serait plutôt, cette fois, de l'ordre du « rétrécissement » : ce choix initial de corpus, mentionné plus haut, dût procéder à une réduction du nombre de films de trois à deux. L'étonnant *Verboten* (1958) devait en effet faire partie de notre corpus, intervenant surtout dans la troisième partie : le nommer ici³⁹⁹, et dessiner les principaux traits de l'analyse qui en aurait été faite, nous permettra d'ouvrir sur une éventuelle suite à ce travail de recherche. Nous aboutissions, en fin de Partie III, à un cinéma qui fait jouer le faux comme une puissance, à un cinéma créateur d'images qui, à terme, passent dans le corps du spectateur de manière inconsciente, construisant ce dernier. Cette conception du corps, qui lie corps du film et corps du spectateur, faisant du premier un vecteur d'éducation, fait de tout(e) cinéaste quelque'un de *responsable*. Si le cinéma est un art qui permet l'incorporation, se pose en effet la question du « *quoi* faire incorporer ? » : Fuller, qui a vécu la Seconde Guerre Mondiale, qui l'a *filmée*⁴⁰⁰, qui tire peut-être son obsession du corps de là⁴⁰¹, est un cinéaste qui exige une portée morale du cinéma, y compris (et surtout, même) du cinéma de *fiction*. *Verboten*, dans cette

³⁹⁹ Nous insérons également, en Annexes, les principaux axes de lecture qui auraient été les nôtres, en vue d'une éventuelle reprise de ce travail.

⁴⁰⁰ Il filma la libération du camp de Falkenau. Le documentaire d'Emil Weiss, *Falkenau : visions de l'impossible* (1988) y est consacré.

⁴⁰¹ Des réminiscences des camps de la mort parcourent l'œuvre de Fuller : le crâne rasé de Constance Towers dans *The Naked Kiss*, par exemple, sort que l'on faisait subir aux juives, lors de la Guerre ; mais peut-être que, de manière plus latente, derrière chaque « corps » filmé de Fuller, il y aurait ces corps que lui-même a vu, sans le vouloir, lors de la Seconde Guerre Mondiale. S'il apparaît difficile d'étudier et de prouver cela, nous pouvons néanmoins émettre l'hypothèse d'un cinéma qui tire sa force viscérale, corporelle, de l'expérience de la guerre et des camps de la mort.

perspective, nous permettait d'approfondir la réflexion sur le faux et le vrai, la fiction et l'archive, le film mettant en scène une sorte de « double » processus d'incorporation. C'est, d'une part, le processus d'incorporation, par le corps du film (de fiction) des archives, qui en arrivent à être peu à peu *justifiées* par l'intrigue. Et c'est, d'autre part, l'incorporation par le jeune Franz de ces archives, l'acceptation de la réalité du régime nazi, la création d'une vérité pour le jeune homme. Dans cette entreprise, la fiction est *nécessaire* à la vérité : elle est nécessaire en ce qu'elle opère une stratégie de contournement, de détournement, qui permet d'aborder « le sujet des camps » par de la fiction, *pour que* celui-ci puisse finalement être incorporé en tant qu'archive. Le cinéma de Fuller aboutissait alors à ces « *images sur le bouclier ou sur l'écran* » dont Kracauer parle, des images qui sont « *des moyens pour une fin, pour permettre au spectateur de décapiter l'horreur qu'elles reflètent (...) Elles appellent le spectateur à prendre et donc, à incorporer en sa mémoire la face réelle des choses, ces choses trop terribles pour être vues dans la réalité*⁴⁰². » Sans qu'il soit forcément toujours question du nazisme (Fuller réalisera plusieurs films de guerre sur d'autres guerres que celle de 1939-45), cette question du corps dialoguant avec le monde du film, du corps du personnage incorporant, et également du corps du spectateur incorporant à qui l'artiste souhaite se communiquer, — traverse véritablement ces trois films, et une bonne partie de son cinéma⁴⁰³.

⁴⁰² Siegfried KRACAUER, *Theory of Film* (1960), Oxford University Press, 1974, p.305-306 (cité par Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Editions de Minuit, Paris, 2003, p.220)

⁴⁰³ A propos de la séquence finale des *Maraudeurs attaquent* et de ce lien fiction/archive, Fuller dit d'ailleurs, dans son autobiographie (p.464, *Un troisième visage*, op.cit.) : les journaux « *ont souligné son aspect documentaire qui donnait une représentation réaliste de la bêtise meurtrière de la guerre. Selon eux, la seule chose qui « faisait Hollywood » dans le film était la fin. Ironiquement, c'était plutôt le contraire. La fin que les gars de Jack Warner ont ajoutée après coup était une véritable image d'archives d'une parade militaire. Dans ce contexte, cela semblait faux. Mon film était une fiction, mais il avait l'odeur de la vérité.* »



La leçon de cinéma de Verboten : « J'ai vu un film » (et ma vie en a été changée)

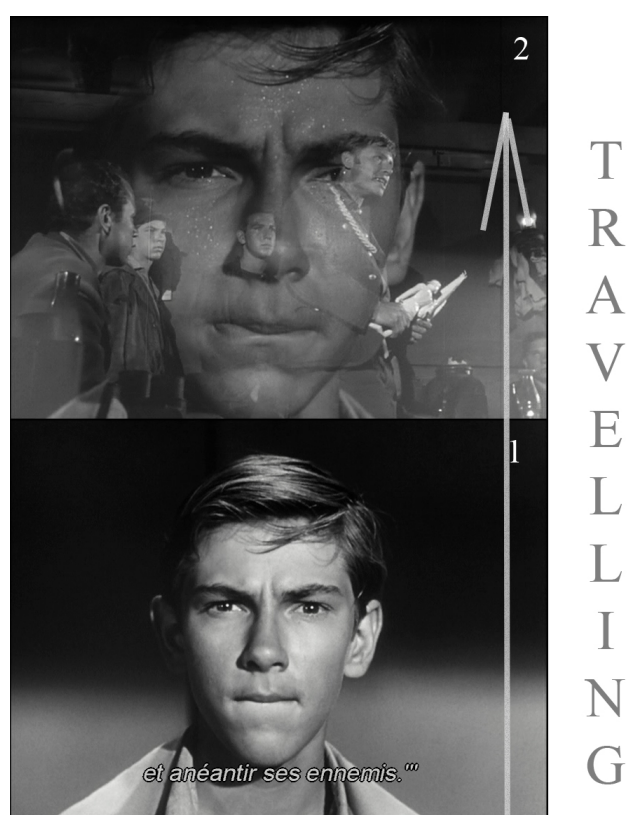


Figure de l'incorporation dans Verboten : le travelling avant, ajouté à la surimpression d'une image sur le visage de Franz, — vers une assimilation du procès de Nuremberg

- **Ouverture**

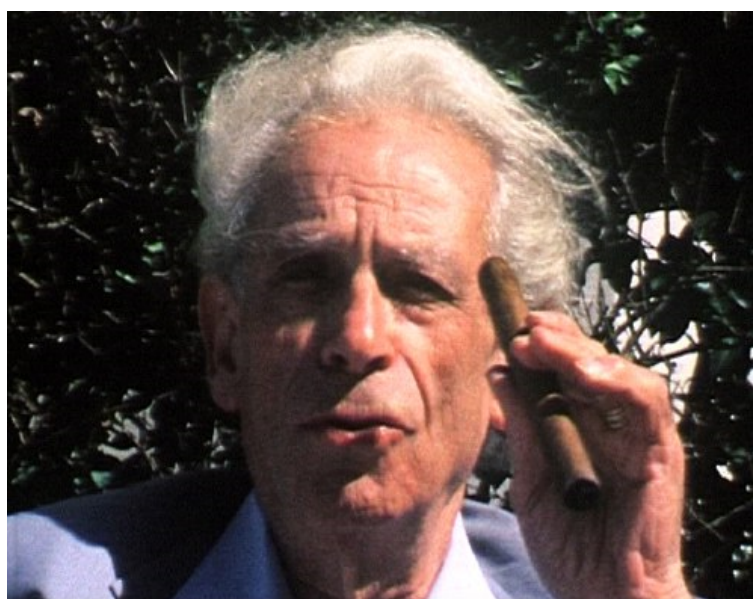
L'idée d'un Fuller moral, truculent dans sa vie et son cinéma, mais néanmoins intransigeant sur certains points, celui de l'éducation en particulier, est plutôt plaisante, et sans doute plutôt juste. Sans refuser la fiction, sans se faire oiseau de mauvaise augure qui donnerait ses leçons « de haut », le cinéaste apparaît bien comme un joyeux drille, goguenard, qui combat l'intolérance et l'injustice sans jamais cependant s'abaisser au niveau de ses adversaires : il retourne en fait leurs armes contre eux. Cinéma moral, le cinéma de Fuller fait feu de tout bois, n'hésite pas à combattre les fictions *par la fiction* : contre les tentatives d'incorporation négationnistes, il est celui qui tente de faire incorporer au spectateur une vérité (vérité qu'il recrée de toutes pièces) dans *Verboten* ; mais aussi, contre le climat délétère de l'Amérique, il oppose une fiction qui reproduit, en filigrane, le reflet vrai du pays ruiné par les guerres intestines (*Shock Corridor*), et une autre, *The Naked Kiss*, qui dépeint l'hypocrisie sociale dans un pays pétri de bonne morale, — d'où cette citation du *Menteur*, qui ouvrirait ce travail, et qui désormais va le clore :

« J'aime à braver ainsi les conteurs de Nouvelles,
Et sitôt que j'en vois quelqu'un s'imaginer
Que ce qu'il veut m'apprendre a de quoi m'étonner
Je le sers aussitôt d'un conte imaginaire
Qui l'étonne lui-même, et le force à se taire.
Si tu pouvais savoir quel plaisir on a lors
De leur faire rentrer leurs Nouvelles au corps...⁴⁰⁴ »

Les « conteurs de Nouvelles », ennemis de Fuller, et partisans de l'intolérance, semblent bien avoir trouvé plus « *Menteur* » qu'eux, et peut-être plus vicieux : prenant « plaisir » à ce combat pour la vérité, qui se joue sur le terrain de la fiction, — le cinéaste est celui qui « leur [fait] rentrer leurs Nouvelles au corps », qui fait incorporer, au terme de ses films, une vérité essentielle aux spectateurs. Rêve de cinéaste, peut-être, que cette possibilité d'action sur son public, possibilité de « direction de spectateur » hitchcockienne, — mais qui prend néanmoins corps dans *Shock Corridor* et *The Naked*

⁴⁰⁴ Pierre CORNEILLE, *Le Menteur*, Éditions Gallimard, Collection Folio Théâtre, Paris, 2000, p. 67.

Kiss, construits, en creux, sur cette idée. La « réflexion » qu'ils présentent, sur le corps et le monde, le corps et son rapport à la vérité, est cependant tout sauf intellectualisée, reprécisons-le bien. La seule leçon de cinéma que Samuel Fuller a jamais voulu donner, bien caché derrière son « *troisième visage*⁴⁰⁵ », — est que le cinéma est un art qui prend aux tripes, un art qui fourmille de possibles et qui tend, le temps d'une projection, à rassembler tous les corps normalement séparés que sont le corps du film, le corps du personnage, mais aussi le corps du spectateur, en une même expérience quasi-magique de visionnage, — leçon que résume magistralement cette phrase, qui veut à la fois tout et rien dire : « *Rien n'est impossible avec une caméra, mon garçon*⁴⁰⁶ ! »



Samuel Fuller

⁴⁰⁵ *Un troisième visage* est le titre de l'autobiographie de Samuel Fuller (cf bibliographie).

⁴⁰⁶ Samuel Fuller, dans *Visions de l'impossible*, d'Emil Weiss. Minutage : 42 min. 19 sec.

Le corps dans *Shock Corridor* et *The Naked Kiss* de Samuel Fuller

Un processus d'incorporation

Corpus :

Shock Corridor, 1963

The Naked Kiss, 1964

— ANNEXES —



Samuel Fuller sur le tournage de White Dog

ANNEXES

Bibliographie.....	1
Filmographie de Samuel Fuller.....	7
Fiches techniques des films étudiés.....	8
<i>Shock Corridor</i>	8
<i>The Naked Kiss</i>	11
Quelques pistes, notes bibliographiques et possibilités d'interprétation concernant <i>Verboten !</i> (1958).....	14
Article sur Baïonnette au canon ! (1951), — Pour un prolongement —	18
Séquenciers.....	23
Table des Matières	

Bibliographie :

Sur Samuel Fuller :

AMIEL, Olivier, *Samuel Fuller*, Éditions H.Veyrier, Collection « Figures du cinéma contemporain », Paris, 1985.

DOMBROWSKI, Lisa, *The Films of Samuel Fuller : If you die, I'll kill you !*, Éditions Wesleyan, London, 2008.

FULLER, Samuel, NARBONI, Jean, SIMSOLO, Noël, *Il était une fois...Samuel Fuller*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1986.

FULLER, Samuel, *Un troisième visage*, autobiographie, Éditions Allia, Paris, 2011.

FULLER, Samuel, *Shock Corridor*, Éditions Gallimard, Collection "Série Noire", Paris, 1963. (roman)

FULLER, Samuel, *The Big Red One*, Éditions Christian Bourgeois, Paris, 1991 (roman).

GARNHAM, Nicholas, *Samuel Fuller*, British Film Institute, « Secker and Warburg », Collection « Cinema one », London, 1971.

HARDY, Phil, *Samuel Fuller / Phil Hardy*, Éditions Praeger, New York, 1970.

MOURE, José, *Le plaisir du cinéma, analyses et critiques des films*, Éditions Archimbaud/Klincksieck, Paris, 2012.

MOULLET, Luc, *Piges choisies, « de Griffith à Ellroy »*, Éditions Capricci, Paris, 2009.

SERVER, Lee, *Sam Fuller : Film is a battleground : a critical study, with interviews, a filmography and a bibliography*, Éditions McFarland & Company, Jefferson, 2003.

Sur le cinéma (généralités) :

AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Éditions Armand Colin, Collection « Cinéma », Paris, 2007.

BADIOU, Alain, *CINÉMA, textes présentés par Antoine de Baecque*, Éditions Nova, Paris, 2010.

CASETTI, Franco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Éditions Armand Colin, Collection « Cinéma », Paris, 2005.

CHÂTEAU, Dominique, *Cinéma et philosophie*, Éditions Nathan, Collection Cinéma, Paris, 2003.

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Éditions Cahiers du cinéma, Coll. Essais, Paris, 2003.

COSTA, Fabienne, *Devenir corps – passages de l'œuvre de Fellini*, Éditions L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris, 2003.

DELEUZE Gilles, *L'Image-Temps*, Éditions de Minuit, Collection « Critique » Paris, 1985.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-Mouvement*, Éditions de Minuit, Collection « Critique », Paris, 1983.

DELLUC, Louis, *Écrits cinématographiques*, Éditions de la Cinémathèque Française, Collection « Cinéma et compagnie », Paris, 1986.

HITCHCOCK, Alfred, TRUFFAUT, François, *Hitchcock/Truffaut*, Édition définitive Ramsay, Paris, 1985, plus particulièrement la partie « De la direction de spectateur ».

KRACAUER, Siegfried, *Theory of film, the redemption of physical reality*, Oxford University Press, 1960.

MARIE, Michel, AUMONT, Jacques, *L'Analyse des films*, Éditions Nathan-Université, Paris, 1988.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma, Tome 1 et 2*, Éditions Klincksieck, Paris, 2003.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1986.

PINEL, Vincent, *Le Siècle du cinéma*, éditions Bordas, Paris, 1994.

PRÉDAL, René (dir.), *CinémAction n°124 – le cinéma au miroir du cinéma*, Éditions Corlet, Paris, 2007.

Ouvrages de philosophie, approches du corps :

ANDI, Paul, *L'ivresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*, Éditions Le Livre de Poche, Collection Essais, Paris, 2003.

ANDRIEU, Bernard, *Le corps dispersé – Histoire du corps au XXème siècle*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1993.

BADIOU, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Éditions du Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1998.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964

BATAILLE, Georges, *Le corps fictionnel*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2004.

- BARON, Denis, *Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira*, Éditions l'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 2007.
- BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Collection « Traffic », Paris, 2009.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Éditions Quadrige-P.U.F., Paris, 1999.
- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Éditions Quadrige-P.U.F., Paris, 2006.
- BERGSON, Henri, « L'intuition philosophique », *La pensée et le mouvant*, Quadrige-PUF, Paris, 2013.
- BLONDEL, Eric, *Nietzsche, le corps et la culture*, Éditions P.U.F., Paris, 1986.
- BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- BRÉHIER, Émile, *Histoire de la philosophie*, tome 1, Paris, P.U.F., 1997
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Éd. De Boeck, Coll. Arts et cinéma, 1998.
- CHICH, Cécile (dir.), *KLONARIS/THOMADAKI, le cinéma corporel*, Éditions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Corps et cadre – cinéma, éthique, politique*, éditions Verdier, Paris, 2012.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du Corps, Tome 3 : « les mutations du regard — le XX^{ème} siècle »*, Éditions du Seuil, Paris, 2006.
- DELZESCAUX, Sabine, *Norbert Elias, une sociologie des processus*, Éditions L'Harmattan, collection « Logiques sociales », Paris, 2001.
- DELZESCAUX, Sabine, *Norbert Elias, civilisation et décivilisation*, Éditions L'Harmattan, Collection « Logiques sociales », Paris, 2002.
- DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques*, Éditions GF Flammarion, Paris, 1992.
- GAME, Jérôme (dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Éditions ENS, Paris, 2010.
- GRUNERT, Andréa (dir.), *CinémAction n°121 – Le corps filmé*, Éditions Corlet, Paris, 2006.
- HENRY, Michel, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.
- HENRY, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps*, Éditions P.U.F., Paris, 1965.

- JULLIER, Laurent, ANDRIEU, Bernard, « Un corps de cinéma. Comme les autres et comme aucun autre », avant-propos au dossier de *Corps* n°9 « Un corps de cinéma » CNRS éd., avril 2011.
- KAMBOUCHNER, Denis (dir.), *Notions de philosophie, I, II & III*, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, Paris, 1995.
- LACAN, Jacques, *Écrits I*, Éditions du Seuil, Collection Essais, Paris, 1966.
- LEIBNIZ, Gottfried William, *Discours de métaphysique*, Éditions Vrin, Paris, 1962.
- LEIBNIZ, Gottfried William, *La Monadologie*, Éditions Bertrand, Paris, 1886.
- MARZANO Michela, *La philosophie du corps*, Éd. PUF, Collection « Que sais-je ? », Paris, 2000.
- MARZANO-PARISOLI, Michela, *Dictionnaire du corps*, Quadrige P.U.F., Paris, 2007.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Rééd. Gallimard, Collection Folio, Paris, 2007.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Éditions Gallimard, Collection Folio Essai., Paris, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, Éditions Flammarion, Collection G.F., Paris, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Éditions GF Flammarion, Collection G.F., Paris, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Éditions Le Livre de Poche, LGF, Paris, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes, Tome XI*, Éditions Gallimard-Nrf, Paris, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes, Tome XII*, Éditions Gallimard-Nrf, Paris, 1978.
- PLATON, MOUZE, Laëtitia, *Platon : Les textes essentiels*, Éditions Hachette, Collection « Prismes », Paris, 2001.
- ROUX, Jean-Marie, *Le corps : de Platon à Jean-Luc Nancy*, Éditions Eyrolles, Paris, 2011.
- SERRES, Michel, *Variations sur le corps*, Éditions Le Pommier, Paris, 2002.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Ed. PUF, Paris, 2010.
- SPINOZA, Baruch de, *Éthique*, Éditions Le Livre de Poche, Collection « Classiques », Paris, 2011.

WOTLING, Patrick, *La philosophie de l'esprit libre : introduction à Nietzsche*, Éditions Gallimard, Collection « Champs-Essais », Paris, 2008.

Sur le témoignage par le biais du cinéma :

BOILLAT, Alain, *La fiction au cinéma*, Éditions L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris, 2001.

DAVILA, Thierry, SAUVARET, Pierre, *Devant les images : penser l'Art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Éditions Presses du réel, collection « Perception », Paris, 2011.

DE BAECQUE, Antoine, *Histoire et cinéma*, Éditions Les Cahiers du cinéma, Collection « Les petits cahiers », Paris, 2008.

DE BAECQUE, Antoine, *Le Corps de l'histoire*, Éditions Calmann-Lévy, Paris, 1993.

DELAGE, Christian, *La vérité par l'image : de Nuremberg au procès Milosevic*, Denoël, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi*, Éditions de Minuit, Collection Paradoxe, Paris, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Collection « Paradoxe », Paris, 2004.

FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Éditions Folio, Collection « Folio Histoire », Paris, 1993.

RANCIÈRE, Jacques, article « l'historicité du cinéma », dans *De l'histoire au cinéma*, dirigé par DELAGE, Christian et DE BAECQUE, Antoine, Éditions Complexe, Paris, 1998.

Autres :

ARAGON, Louis, *Traité du style*, Éditions Gallimard, coll. L'Imaginaire, Paris, 1928

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Éditions de l'Arche, Paris, 1963

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Éditions du Seuil, Paris, 1998.

CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur*, Éditions Gallimard, Collection Folio Théâtre, Paris, 2000.

LÉVY, Primo, *Les Naufragés et les rescapés, quarante ans après Auschwitz*, Éditions Gallimard, Paris, 1989.

MESGUICH, Daniel, *L'Éternel Éphémère*, Éditions du Seuil, Paris, 1991

PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Éditions Le Robert, Collection « Les Usuels », Paris, 2009.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française, Tome II*, Éditions Dictionnaire Le Robert, articles « incorporation » et « incorporer ».

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française, Tome III*, Éditions Dictionnaire Le Robert, articles « processus » et « miroir ».

SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, éditions Gallimard, coll. Blanche, Paris, rééd 2012.

Sitographie :

DELEUZE, Gilles, “qu’est-ce que l’acte de création ?”, retranscription de la conférence donnée à la FEMIS le 17 Mai 1987, consulté le 10/12/2012 à l’adresse suivante : <http://www.webdeleuze.com/php/index.html>

MORNINGTON Alicia-Dorothy, doctorante en philosophie politique à Science-Po, Paris, un article portant sur Raymond Bellour et *Le corps du cinéma*, consulté le 19/10/2012, à l’adresse suivante :

<http://www.cairn.info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-raisons-politiques-2010-2-page-125.htm#no8>

LEVERATTO, Jean-Michel, « Les techniques du corps et le cinéma », in *Le portique*, n°17, 2006, consulté le 23/11/2012 à l’adresse suivante : <http://leportique.revues.org/index774.html>

Émissions de radio :

VON REETH, Adèle, dans « Les nouveaux chemins de la connaissance », *Au temps pour moi 1/4*, émission intitulée « Nietzsche : il nous faut oublier », diffusée sur France Culture le 9 Juillet 2012.

Filmographie de Samuel FULLER (1912 - 1997)

- 1949 : *J'ai tué Jesse James (I shot Jesse James)*
- 1950 : *Le Baron de l'Arizona (The Baron of Arizona)*
- 1951 : *J'ai vécu l'enfer de Corée (The Steel Helmet)*
 - 1951 : *Baïonnette au canon (Fixed Bayonets)*
 - 1952 : *Violence à Park Row (Park Row)*
- 1953 : *Le Port de la drogue (Pickup on South Street)*
- 1954 : *Le Démon des eaux troubles (Hell and High Water)*
 - 1955 : *La Maison de bambou (House of Bamboo)*
 - 1957 : *Porte de Chine (China Gate)*
- 1957 : *Le Jugement des flèches (Run of the Arrow)*
 - 1957 : *Quarante tueurs (Forty Guns)*
- 1958 : *Ordres secrets aux espions nazis (Verboten !)*
 - 1959 : *The Crimson Kimono*
- 1960 : *Les Bas-fonds new-yorkais (Underworld U.S.A.)*
- 1962 : *Les maraudeurs attaquent (Merrill's Marauders)*
 - **1963 : *Shock Corridor***
 - **1964 : *Police spéciale (The Naked Kiss)***
 - 1970 : *Caine (Shark!)*,
 - 1980 : *Au-delà de la gloire (The Big Red One)*,
 - 1982 : *Dressé pour tuer (White Dog)*
 - 1983 : *Les Voleurs de la nuit (Thieves After Dark)*
 - 1988 : *Sans espoir de retour (Street of No Return)*

Fiches techniques des films

(disponibles sur le site de la BIFI, à www.bifi.fr)

Shock corridor (1963)

Pays de production	Etats-Unis
Sortie en France	15 septembre 1965
Procédé image	35 mm - NB - Couleur
Durée	101 mn

Générique technique

■ Réalisateur	Samuel Fuller	
■ Assistant réalisateur	Floyd Joyer	
■ Scénariste	Samuel Fuller	
■ Société de production	Leon Fromkess-Sam Firks Productions	
■ Société de production	Allied Artists Pictures Corporation	
■ Producteur	Samuel Fuller	
■ Directeur de production	Rudolph Flothow	
■ Distributeur d'origine	Mac Mahon (Paris)	
■ Directeur de la photographie	Stanley Cortez	
■ Directeur de la photographie	Samuel Fuller	pour la séquence d'hallucination en couleur
■ Ingénieur du son	Jack Lowry	
■ Ingénieur du son	Josef von Stroheim	
■ Compositeur de la musique originale	Paul Dunlap	
■ Chorégraphe	Jon Gregory	
■ Directeur artistique	Eugène Lourié	
■ Décorateur	Charles S. Thompson	
■ Costumier	Einar H. Bourman	
■ Maquilleur	Dan Greenway	
■ Monteur	Jerome Thoms	
■ Script	Mary Chaffee	
■ Créateur du générique	Ray Mercer	

■ Coordinateur des effets spéciaux	Charles Duncan
■ Coordinateur des effets spéciaux	Lynn Dunn
■ Coordinateur des effets sonores	Gordon Zahler

Générique (acteurs)

■ Peter Breck	(Johnny Barrett)
■ Constance Towers	(Cathy)
■ Gene Evans	(Boden)
■ James Best	(Stuart)
■ Hari Rhodes	(Trent)
■ Larry Tucker	(Pagliacci)
■ Paul Dubov	(le docteur J. L. Menkin)
■ Chuck Roberson	(Wilkes)
■ John Matthews	(le docteur L. G. Cristo)
■ William Zuckert	("Swanee" Swanson)
■ John Craig	(Lloyd)
■ Philip Ahn	(le docteur Fong)
■ Frank Gerstle	(le lieutenant Kane)
■ Rachel Romen	(une malade)
■ Linda Randolph	(la professeur de danse)
■ Marie Devereux	(une malade)
■ Chuck Hicks	(le gardien)
■ Neyle Morrow	(Hyde, un malade)
■ Barbara Perry	
■ Marlene Manners	
■ Lucille Curtis	
■ Jeanette Dana	
■ Karen Conrad	
■ Allison Daniell	
■ Wally Campo	
■ Ray Baxter	
■ Linda Barrett	

Synopsis

Pour obtenir le prix « Pulitzer », un journaliste, Johnny, décide de se faire interner dans un hôpital psychiatrique où un meurtre anonyme a été commis. Il essaiera de démasquer le criminel en réalisant ainsi « le reportage de sa vie ». Avec la complicité de son amie Cathy, une strip-teaseuse qu'il fait passer pour sa soeur, et les conseils d'un ami médecin, il réussit à se faire interner comme obsédé sexuel incestueux. Trois malades ont vu le meurtre et Johnny les rencontre dans le corridor où des internés calmes se promènent ensemble. Le premier, Stuart, a perdu la raison en revenant de Corée où, prisonnier de guerre, on lui a « lavé » le cerveau ; il se prend pour le général de la guerre de Sécession, Robert Lee ; le second, Trent, est le premier étudiant noir admis dans une Université blanche en Alabama : il est devenu fou à cause de l'accueil qui lui a été fait, il se prend pour un Blanc, fondateur du Ku Klux Klan ; le dernier, Boden, est un savant atomiste que sa responsabilité a fait retomber en enfance. Au cours d'intervalles lucides, Stuart révèle que l'assassin est un homme en blanc, puis il redevient le « général Lee ». Trent, à son tour, dit qu'il s'agit d'un infirmier, mais se remet à clamer les slogans racistes du K K K. Boden, enfin, livre le nom de l'infirmier coupable avant de retourner à ses jeux puérils. Johnny, tout au long de l'enquête, et en raison même du traitement qu'il a subi, sent sa raison le fuir. Il démasque le criminel dans un dernier effort, et lorsqu'il a réussi à le faire avouer, il restera à l'hôpital : il est lui-même devenu fou.

© Les fiches du cinéma 2003

The Naked kiss (1964)

Police spéciale (titre fr.)

Pays de production Etats-Unis

Sortie en France 1966

Générique technique

■ Réalisateur	Samuel Fuller
■ Assistant réalisateur	Nate Levinson
■ Scénariste	Samuel Fuller
■ Société de production	Leon Fromkess-Sam Firks Productions
■ Producteur	Samuel Fuller
■ Producteur exécutif	Sam Firks
■ Producteur exécutif	Leon Fromkess
■ Directeur de production	Herbert G. Luft
■ Distributeur d'origine	Athos Films
■ Directeur de la photographie	Stanley Cortez
■ Cadreur	Frank Dugas
■ Ingénieur du son	Leonard Corso
■ Compositeur de la musique originale	Paul Dunlap
■ Décorateur	Eugène Lourié
■ Décorateur	Victor A. Gangelin
■ Costumier	Einar H. Bourman
■ Maquilleur	Harry Thomas
■ Monteur	Jerome Thoms
■ Script	John Dutton

Générique (acteurs)

■ Constance Towers	(Kelly)
■ Anthony Eisley	(le capitaine Griff)
■ Michael Dante	(J.L. Grant)
■ Virginia Grey	(Candy)
■ Patsy Kelly	(Mac, l'infirmière)
■ Marie Devereux	(Buff)
■ Karen Conrad	(Dusty)
■ Linda Francis	(Rembrandt)
■ Bill Sampson	(Jerry)
■ Sheila Mintz	(la receptionniste)
■ Betty Bronson	(Miss Josephine)
■ Patricia Gayle	(une infirmière)
■ Gerald Michenaud	(Kip)
■ George Spell	(Tim)
■ Christopher Barry	(Peanuts)
■ Patty Robinson	(Angel face)
■ Betty Robinson	(Bunny)
■ Brenda Howard	(Redhead)
■ Sally Mills	(Marshmallow)
■ Monte Mansfield	(Farlunde)
■ Barbara Perry	(Edna)
■ Walter Mathews	(Mike)
■ Edy Williams	
■ Neyle Morrow	
■ Gerald Milton	
■ Fletcher Fist	
■ Michael Barrere	

Synopsis

Une jolie blonde, Kelly, exerce un métier un peu spécial. Elle vend du Champagne « Mousse d'ange », mais offre en supplément les charmes de sa personne. Chassée d'un Etat, Kelly se réfugie dans une autre cité, Granville. Elle y fait la connaissance d'un policier qu'elle accompagne chez lui. Mais le lendemain, conscient de ses responsabilités, il lui intime l'ordre de quitter et sa triste profession et l'Etat dans lequel elle vient de pénétrer. Elle passe outre, décidant par surcroît de changer de métier. Pour se racheter, elle se fait engager comme aide-infirmière dans l'hôpital des enfants inadaptés. Elle se dévoue avec tact et beaucoup d'amour auprès de ces pauvres gosses qui le lui rendent bien. Elle leur raconte des histoires merveilleuses, elle les fait participer à des jeux et à des exercices qui ont tous pour but de leur redonner confiance en eux-mêmes. Elle rencontre Grant, le bienfaiteur de la ville et de l'hôpital. Bientôt, un véritable amour naît entre eux. Griffitt, le policier, jaloux de voir Kelly lui échapper, commence à user du chantage ; mais Kelly met Grant au courant, lui avouant son passé ; Grant décide de l'épouser envers et contre tout. Tandis que les préparatifs du mariage s'avancent et que Griffitt accepte même d'être le témoin du jeune couple, Kelly, horrifiée, surprend son fiancé essayant, d'abuser d'une fillette. Kelly le tue et se voit bientôt accusée du crime pour des motifs sordides d'intérêt. Par haine ou par lâcheté, les gens de la ville la chargent au lieu de la défendre. Retrouvée par hasard, la fillette, d'abord effrayée puis mise en confiance, révèle la vérité et disculpe Kelly. Cette dernière, malgré l'insistance de beaucoup de personnes de l'hôpital et de la bourgade, s'en va chercher, sans grand espoir, un pays où on saura l'accueillir, la comprendre, l'aimer et lui redonner confiance en la vie.

© Les fiches du cinéma 2003

Quelques pistes, notes bibliographiques et possibilités d'interprétation concernant *Verboten !* (1958)

Bibliographie :

- Sur l'histoire, la mémoire, le témoignage :

KRACAUER, Siegfried, *Theory of film, the redemption of physical reality*, Oxford University Press, 1960.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi*, Éditions de Minuit, Collection Paradoxe, Paris, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante*, Éditions de Minuit, Collection « Paradoxe », Paris, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Collection « Paradoxe », Paris, 2004.

DAVILA, Thierry, SAUVARET, Pierre, *Devant les images : penser l'Art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Éditions Presses du réel, collection « Perception », Paris, 2011.

DE BAECQUE, Antoine, *Histoire et cinéma*, Éditions Les Cahiers du cinéma, Collection « Les petits cahiers », Paris, 2008.

FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Éditions Folio, Collection « Folio Histoire », Paris, 1993.

RANCIÈRE, Jacques, article « l'historicité du cinéma », dans *De l'histoire au cinéma*, dirigé par DELAGE, Christian et DE BAECQUE, Antoine, Éditions Complexe, Paris, 1998.

BOILLAT, Alain, *La fiction au cinéma*, Éditions L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris, 2001.

DELAGE, Christian, *La vérité par l'image, de Nuremberg au procès Milosevic*, Denoël, 2005.

DE BAECQUE, Antoine, *Le Corps de l'histoire*, Éditions Calmann-Lévy, Paris, 1993.

KRACAUER, Siegfried, *L'histoire. Des avants-dernières choses*, Éditions Stock, Paris, 2006.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2003.

FREUD, Sigmund, *Mémoires, souvenirs, oublis*, Éditions Payot, Collection « Petite Bibliothèque Payot », Paris, 2010.

LÉVY, Primo, *Si c'est un homme*, Éditions Presses Pocket, Paris, 1987.

LÉVY, Primo, *Les Naufragés et les rescapés, quarante ans après Auschwitz*, Éditions Gallimard, Paris, 1989.

- Sur le fait de penser l'art à partir de l'effet :

BAUDELAIRE, Charles, « Les correspondances » in *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1975.

BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *Critique d'art*, Folio, Paris, 1992.

LACQUE-LABARTHE, Philippe, *Musica Ficta (figures de Wagner)*, « Baudelaire », Christian Bourgeois éditeur, 1991.

HITCHCOCK, Alfred, TRUFFAUT, François, *Hitchcock/Truffaut*, Édition définitive Ramsay, Paris, 1985, plus particulièrement la partie « De la direction de spectateur ».

Quelques pistes d'analyse :

- Il faudrait d'abord analyser les différentes théories de Lanzmann, Kracauer, etc... sur « comment filmer les camps », sur « comment représenter l'Histoire », — avant d'analyser la façon dont Fuller lui-même s'y prend, par une sorte de « stratégie artistique ». Et dire en quoi ce film, apparemment si différent de *Naked Kiss* et *Shock Corridor*, peut être lu comme mettant en scène une incorporation ; celle de l'Histoire par « l'histoire ».

- Puis il faudrait montrer en quoi Fuller fait un film *hétéroclite*, et ceci par l'analyse : en quoi le mélange d'archives et de fiction, duel, tend à se résorber en une *unité* ; en quoi les archives, presque spatialement, prennent *corps* dans la fiction. L'idée de la *greffe*, convoqué par Amiel lorsqu'il aborde *Veillées d'armes* d'Ophüls, pourra également être utile : Ophüls « *procède, en termes de montage, par ce que nous pourrions appeler des greffes. Des associations volontaristes, des ajouts extérieurs, des images collées par intentions démonstratives ; c'est l'œil du cinéaste qui ordonne,*

c'est son esprit qui recompose, procédant selon un arbitraire des associations que seul le contenu du discours légitime. Des sources hétérogènes, là encore, mais qui vont « prendre » ensemble comme naturellement... comme prend une greffe sur un tronc¹. » De même, Fuller monte ses plans d'archives dans le film comme autant de « greffes », comme autant de parties hétérogènes qui vont peu à peu se fondre dans un tout, et, y *prendre vie*. L'analyse de *Verboten* pourrait passer par une frise de tout le film, qui montrerait les occurrences de « fiction » et d' « archives », jusqu'à leur lien final.

- Il faudrait également parler de la mise en abyme du cinéma, et le fait que l'incorporation, ici, lie également corps du personnage (Franz *apprend* la vérité sur le régime nazi), corps du film (les archives s'incorporent dans la fiction), — et corps du spectateur (c'est le spectateur qui est visé par Fuller, par l'incorporation recherchée par le cinéaste). En quoi la fiction de Fuller, une nouvelle fois, *crée* du réel (point déjà abordé dans le mémoire, dans la Partie III).

- Il faudrait ici questionner la légitimité de la démarche du cinéaste : peut-on vraiment faire du cinéma pour *agir* sur le spectateur ? Les exemples de Wagner et Baudelaire, repensant *l'ut pictura poesis*, l'un voulant transformer les Allemands en Grecs anciens par la puissance de l'œuvre d'art totale, — l'autre voulant agir sur « *le cerveau* » par ses correspondances, permettraient peut-être des liens intéressants et fructueux.

- Il faudrait encore plus rapprocher Fuller du personnage de Dorante, dans *Le menteur* de Corneille : Fuller serait ainsi, tel *Le menteur*, celui qui combattrait le mensonge par un autre mensonge, — mais pour dire le vrai, celui qui combattrait les fictions négationnistes par de la fiction ; et j'aurais cité les alexandrins suivants :

*« J'aime à braver ainsi les conteurs de Nouvelles,
et sitôt que j'en vois quelqu'un s'imaginer
Que ce qu'il veut m'apprendre à de quoi m'étonner
Je le sens aussitôt d'un conte imaginaire
Qui l'étonne lui-même, et le force à se taire.
Si tu pouvais savoir que plaisir on a lors
De leur faire rentrer leurs Nouvelles au corps...² »*

¹ Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, Éditions Armand Colin, Paris, 2007, page 89.

² Pierre CORNEILLE, *Le menteur*, op.cit., p. 67.

— Faire « rentrer leurs nouvelles au corps » par des « contes imaginaires », — une expression qui aurait mener à quelques développements peut-être un peu « éloignés » du sujet, mais qui aurait pu créer des rapprochements intéressants.

- Enfin, nous arriverions ainsi à distinguer propagande et pédagogie, et à affirmer la *moralité* de l'entreprise de Fuller, notamment grâce à Didi-Huberman, qui a beaucoup travaillé sur le cinéaste : par exemple, « *Beaucoup de films — pour ne pas dire la plupart — mentent, sans doute. Mais un film pensé, travaillé comme un « testament » ou une « leçon » d'histoire se devrait de ne pas mentir. Telle est, du moins, la dignité que Fuller aura voulu donner à ses images : faire en sorte qu'en les voyant on sache quelque chose de véridique.*³ » — Nous pourrions également réinvestir ici les premières théories abordées (Lanzmann, Kracauer, Ferro), et conclure sur un cinéma qui se veut à la fois divertissant *tout en se sachant* monstrueusement (au sens propre du terme) important.

³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi*, Éditions de Minuit, Collection Paradoxe, Paris, 2010, p. 55.

LA RAGE AU CORPS

Baïonnette au canon ! (1951), de Samuel Fuller

— Pour un prolongement —

{article publié sur L'Intermède, site d'actualité culturelle et universitaire,
consultable sur www.lintermede.com}

La brutalité apparente du titre ne présume en rien de la qualité du film. Si *Baïonnette au canon !*, réalisé en 1951 par le jeune Samuel Fuller, comporte certes tous les attributs du genre « film de guerre », des morts en cascades jusqu'au jargon militaire fidèlement restitué, il constitue cependant l'un des films les plus intéressants du cinéaste, situé bien loin devant son pendant commercial, *Au-delà de la gloire*, réalisé 30 ans plus tard. Passé relativement inaperçu à sa sortie, excepté en France où Luc Moullet signa un article mémorable, *Baïonnette au canon !* bénéficie aujourd'hui d'une ressortie DVD, occasion de réapprécier les qualités indubitables de ce « petit » film.

La quasi-totalité des films de Samuel Fuller sont bâtis sur le même modèle : ce sont des œuvres brèves, à l'histoire ramassée et au rythme incisif, qui accrochent le spectateur dès les premières minutes pour ne le lâcher qu'une heure et demie plus tard, jamais plus, et parfois moins. *Baïonnette au canon !*, le quatrième film du cinéaste, s'y conforme totalement. L'histoire tient en quelques mots : durant la Guerre de Corée, une escouade de 48 soldats américains est choisie pour mener à bien une mission suicide, à savoir occuper une position stratégique en plein territoire ennemi, au cœur de massifs enneigés et difficiles d'accès, de façon à permettre au gros des troupes de se replier sans dommages. Dans cette « arrière-garde », comme on l'appelle, se trouve le caporal Denno (Richard Basehart), un soldat traumatisé par sa formation militaire à tel point qu'il en a maintenant peur de prendre le commandement. Heureusement pour lui, ses trois supérieurs, Gills, Lonnegan et Rock, sont présents pour diriger les troupes et repousser les assauts répétés des Coréens. « *Il n'y a aucun risque pour que tu te retrouves avec la charge de colonel* », lui répète sans cesse Rock, pour le rassurer. Évidemment, et avec une ironie toute

fullérienne, les trois vieux briscards que sont Gills, Lonnegan et Rock tombent les uns après les autres sous les balles coréennes, et Denno se voit bien obligé d'assumer la charge de colonel, et de surmonter son trauma pour tenter de sauver la mission. Si cette histoire bourrée de clichés peut laisser entrevoir un traitement psychologisant et plutôt lourd, elle renferme en réalité le matériau à partir duquel Samuel Fuller peut déployer, avec tout son talent, les obsessions cinématographiques qui sont les siennes.

Explosions narratives

Le film commence par une explosion. Une jeep, roulant sur un chemin enneigé et cahoteux, se laisse brutalement surprendre par un tir de mortier ennemi. Point commun avec le *Démon des Eaux troubles* (1954), film qui commence par la mise à feu d'une ogive nucléaire et dont la *voix-over* du narrateur précise qu'il « raconte l'histoire de cette explosion. » Si *Baïonnette au canon !* ne raconte certes pas « l'histoire d'une explosion », il semble néanmoins que le dit film ne soit qu'un prétexte pour en filmer, en témoigne le nombre anormalement élevé, même dans un film de guerre, de scènes d'affrontements et de tirs d'obus. C'est que « *les jeunes cinéastes américains n'ont rien à dire, et Samuel Fuller encore moins que les autres*, comme l'écrit Luc Moullet à la sortie du film. *Il a quelque chose à faire, et il le fait naturellement, sans se forcer.* » Et ce que Samuel Fuller aime, naturellement, ce sont bien sûr les explosions ; et ce qu'elles soient réelles, psychologiques (dans le cas de Denno), ou même narratives. Car si ce motif d'explosion est bel et bien ancré dans le film même (une longue séquence est par exemple consacrée à la traversée d'un champ de mines par les soldats, qui ignorent bien sûr de l'emplacement de ces dernières), il l'est également dans la façon de mener le récit, qui peut être dite, à ce titre, « explosive ». La méthode fullérienne est en effet assez déroutante : « *comme Fuller aime tourner, bien plus qu'un tout, une suite de scènes qui lui plaisent ; libre, il néglige le reste, toutes ces liaisons obligatoires : il les escamote au découpage ou au tournage — d'où ces trous multiples — ou il s'en désintéresse — et la direction d'acteurs devient pratiquement nulle* », rapporte Luc Moullet. Le film entier en devient étrange, bizarre, presque décalé. Les dialogues de *Baïonnette au canon !* semblent en effet n'avoir aucune valeur, si ce n'est celle de lier un corps à un autre par la parole. La première séquence de discussion entre les soldats en est exemplaire : Fuller y multiplie les plans, les entrecroisant et

sautant fréquemment l'axe des 180° réglementaire, jusqu'à presque faire douter le spectateur du sens des paroles prononcées.

La narration est ainsi mise au service du corps et de la pure gestuelle. Dès qu'il le peut, le cinéaste se met à filmer un soldat qui *déambule* au milieu des autres, qui donne des ordres à tous ceux qu'il croise, le tout en un long travelling circulaire ; ou ce même soldat, qui glisse cette fois dans la neige pour esquiver les tirs ennemis, avec un nouveau mouvement de caméra, le plus ample possible. Le corps prend alors une importance capitale : centre du film, il est ce vers quoi tout est dirigé. Ainsi, le corps peut être amputé (l'oreille de Jonesy est arrachée par un tir ennemi), ou encore « *charcuté* » (quand le chirurgien s'auto-soigne), voire être carrément dysfonctionnel. Par exemple, lorsque les soldats de l'escouade prennent trop froid, ils finissent par ne plus pouvoir marcher. Il leur faut alors *sauter sur leurs pieds* pour faire de nouveau « *circuler le sang* », pour remettre leur corps en marche. C'est en partie de cet amour pour les plans de pieds (Luc Moullet dit de Fuller qu'il est « *philopode* ») que le cinéaste tire sa réputation de cinéaste *physique*. Cinéaste physique en français, et en anglais, cinéaste de l'« *e-motion* », de l'*émotion* qui vient affleurer à la surface d'un corps et qui trahit un *mouvement* intérieur. Car le corps, pour Fuller, est nécessaire un corps *en mouvement* : cette idée de *circulation* traverse toutes ses oeuvres. D'où le choix récurrent du film de guerre et du *soldat*, qui est quasiment un type fullérien, car toujours en mouvement. « *Un soldat ne doit penser qu'à deux choses, dit Rock. Son fusil et ses deux pieds.* » Ainsi, que ce soit par le trajet de la balle de fusil ou par celui de ses propres pas, le soldat fullérien est toujours un *aller-vers*, toujours un *processus*, — et *Baïonnette au canon !* est, de fait, l'histoire d'un processus. Celui de l'apprentissage du commandement par Denno, commandement qui correspondra à la maîtrise de son propre corps, et à terme, du corps de tous les autres soldats : la maîtrise du corps militaire.

Le corps militaire

Même si Fuller s'ingénie à familiariser le spectateur au groupe tout entier de l'escouade, prenant le temps de filmer les interactions entre soldats et autres dialogues quelque peu triviaux, il n'en reste pas moins que le personnage principal est bel et bien Denno, et que c'est son corps qui occupe le premier plan. Corps que Fuller filme comme s'il lui *manquait* quelque chose, comme si Denno était situé dans un *entre-deux*. Denno est celui qui va devoir changer, qui va devoir subir un processus de changement, afin de se surmonter et

d'apprendre à devenir colonel pour pouvoir mener le groupe entier. De ce point de vue, *Baïonnette au canon !* met en scène un processus similaire à ceux des plus tardifs et géniaux *Naked Kiss* (1964) et *Shock Corridor* (1963) : celui d'une dualité qui va se résoudre en une unité.

Par lui-même, le titre du film implique déjà un *rapprochement* entre deux corps : fixer une baïonnette à son canon, c'est le geste de rigueur lorsque l'on a décidé de se rapprocher de l'ennemi pour l'abattre à bout portant. Denno n'est certes pas, comme Johnny Barrett dans *Shock Corridor*, un personnage à double personnalité, — en revanche, il rencontre au cours du film plusieurs doubles de lui-même. « *Il y a le système des potes* (buddies), lui dit un soldat. *Tu as un pote et ils te mettent avec ton pote, tous les deux ensemble.* » Les doubles de Denno, ce sont ses trois supérieurs, dont la figure la plus marquante reste Rock (Gene Evans). Le simple caporal Denno, qui « *sait obéir, mais ne sait pas commander* », a en effet sans cesse affaire à ces trois personnages, en des confrontations que Fuller filme d'une manière très particulière. Le cinéaste, d'habitude si expéditif, prend ici tout son temps. Vers le milieu du film, par exemple, Denno doit traverser le champ de mines redouté pour aller récupérer le lieutenant Lonnegan, blessé à mort de l'autre côté. Leurs deux corps sont en totale opposition, l'un plongé dans l'ombre, l'autre dans la lumière. En une lente avancée, très découpée au montage, le caporal réussit finalement à *rejoindre* le colonel. Il le hisse sur son dos, et commence à revenir vers le camp en « *marchant dans ses propres pas.* » Mais comme de coutume, la confrontation avec un double ne peut aboutir qu'à la mort de l'un des deux concernés : « *Tu portais un mort* », dit Rock à Denno, qui pose le corps sans vie de Lonnegan sur le sol. La mort de ce même Rock, qui interviendra peu après, est également la mort du dernier supérieur, le moment du « passage de témoin » entre le colonel et son caporal. Filmée en un champ-contrechamp intense, la scène, plutôt poignante, nous montre Rock qui meure les yeux ouverts, lâchant à son ami et successeur Denno un simple « *Je suis mort.* » Et dès lors, le processus d'apprentissage est achevé : Denno change du tout au tout, brutalement, et sans psychologie aucune. « *Mettez-le dans une couverture, enterrez-le, et marquez-le* », lâche-t-il, sans émotion, en une imitation parfaite de Rock. C'est comme si le colonel Denno, devenant colonel, était devenu Rock : à plusieurs reprises, le nouveau colonel entend d'ailleurs la voix de l'ancien dans sa tête, qui lui dicte la marche à suivre. La mort des doubles semble ainsi avoir été pour Denno l'occasion d'*absorber* ces mêmes-doubles, d'obtenir la maîtrise de son propre corps en les faisant *entrer* en lui.

La dualité s'étant enfin résorbée, quelque de très intéressant se produit, cinématographiquement : Fuller filme une unité des corps de l'escouade. Le nouveau Denno résiste à la tentative d'insubordination d'un des membres,

d'une part, et, de suite, *impose* au groupe une unité par son commandement. Le groupe hétéroclite devient ainsi *un* corps, et la définition même du « corps militaire ». Pendant deux minutes, la caméra glisse alors sur les visages des différents personnages, en un unique travelling les liant tous l'un à l'autre, tandis que nous entendons tour à tour leurs pensées. C'est la diversité dans l'unité : Denno, par son commandement, a réussi à unifier toute l'escouade. Et dès lors, rien ne peut plus espérer résister à un corps militaire uni et fonctionnel : les Américains, qui étaient coincés dans une grotte et à deux doigts de capituler, — en sortent finalement, et repoussent tous les Coréens. Ces derniers sortent alors leur arme suprême : un gigantesque tank. Mais depuis de multiples points de l'espace, qui sont ici autant de plans (la diversité...), les membres de l'arrière concentrent leurs tirs sur le tank ennemi, quant à lui toujours cadré selon le même axe (... dans l'unité). Ils réussissent à le faire exploser.

Baïonnette au canon ! aurait pu, tout comme il avait commencé, s'achever sur cette explosion, — mais Fuller a besoin d'un dernier plan. Celui du retour de l'arrière-garde vers leur régiment, qui correspond au dernier *lien* du film, au rétablissement de la situation d'origine. Une fusée éclairante vient jeter une lumière désabusée sur les corps des soldats traversant une eau glaciale, éreintés par le combat, filmés en un unique plan. Denno clôt la marche, sans dire un mot. Car c'est maintenant Rock qui parle, dans son corps : « *Personne ne cherche les responsabilités, dit-il. Mais parfois on les trouve.* » Et il ajoute « *You're not corporal for nothing, huh... ? Corporal !* » Ce que l'on pourrait à la fois traduire par « tu n'es pas un caporal pour rien, hein... ? Caporal ! », — mais également par « *tu n'es pas corporel pour rien, hein ? ... Corporel !* »

Thibaut Matrat.

Baïonnette au canon ! (Fixed bayonets !)

Un film de guerre de Samuel Fuller, 1951

Avec Richard Basehart, Gene Evans, Michael O'Shea, etc.






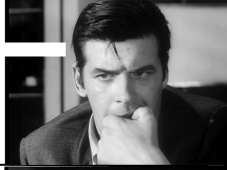





Réédition en DVD en France le 4 Septembre 2012

Durée : 1h28












(Toutes les citations de Luc Moullet sont extraites des *Piges Choisies*, parues chez Capricci en 2009, plus particulièrement de l'article « Sam Fuller sur les brisées de Marlowe », paru en 1959 dans les *Cahiers du Cinéma*.)







Séquenceurs

Shock Corridor












N° séquence	Minutage	Illustration	Évènements
1	0'00 à 1 min. 38		générique
2	1 min. 38 à 7 min. 00		mise en scène entre Johnny et Fong. Présentation de Cathy et Swanee
3	7 min. 00 à 10 min. 00		Cathy danse au club
4	10 min. 00 à 11 min. 22		Cathy appelle Swanee
5	11 min. 22 à 12 min. 53		Cathy va dénoncer Johnny à la police (mise en scène)
6	12 min. 53 à 16 min. 04		Johnny commence à jouer son rôle de fou auprès des médecins
7	16 min. 04 à 18 min. 00		Johnny fait de mauvais rêves
8	18 min. 00 à 18 min. 40		Les médecins discutent de Johnny ; Cathy les écoute
9	18 min. 40 à 19 min. 37		Cathy rapporte tout à Fong et Swanee
10	19 min. 37 à 23 min. 37		Johnny découvre la Rue (le Corridor)
11	23 min. 37 à 27 min. 46		Bagarre à la cantine Première prise de contact avec Stuart

N° séquence	Minutage	Illustration	Évènements
12	27 min. 46 à 32 min. 26		Johnny fait de mauvais rêves (bis)
13	32 min. 26 à 33 min. 10		Johnny se lève ; Pagliacci le dérange
14	33 min. 11 à 34 min. 54		Premier dialogue entre Johnny et le Dr. Cristo
15	34 min. 54 à 35 min. 29		Hydrothérapie
16	35 min. 29 à 37 min. 41		Dialogue entre Cathy et le Dr. Cristo
17	37 min. 41 à 41 min. 30		La danse-thérapie et l'épisode des nymphomanes
18	41 min. 30 à 49 min. 41		Dialogue avec Stuart - premières images "mentales"
19	49 min. 41 à 50 min. 45		Première visite de Cathy à Johnny
20	50 min. 46 à 51 min. 28		Cathy et Swanee discutent de Johnny
21	51 min.28 à 52 min. 50		Johnny n'arrive pas à dormir
22	52 min. 50 à 53 min. 50		Cathy et Swanee discutent de Johnny (bis)












N° séquence	Minutage	Illustration	Évènements
23	53 min. 50 à 54 min. 20		Johnny au lit, encore, mais cette fois, il pleure et se tient la tête
24	54 min. 20 à 55 min. 34		Johnny, attaché, parle avec le Dr. Cristo
25	55 min. 34 à 56 min. 07		Johnny dans sa chambre avec Pagliacci, qui semble regarder un double (?) du corps de Johnny
26	56 min. 07 à 1h04 min. 21		Dialogue avec Trent, scène du discours anti-Noir
27	1h04 min.21 à 1h09 min. 25		Discussion avec Trent - secondes “images mentales”
28	1h09 min. 25 à 1h10 min. 42		Visite de Cathy à Johnny - Johnny la repousse
29	1h 10 min. 42 à 1h12 min 25		Cathy, en pleurs, appelle Swanee
30	1h12 min. 25 à 1h12 min. 58		Séance d'électrochocs pour Johnny
31	1h12 min. 58 à 1h14 min. 21		Johnny discute avec les médecins, il se dit calmé
32	1h14 min. 21 à 1h16 min. 12		Le Corridor - Rencontre avec Boden
33	1h16 min. 12 à 1h17 min. 05		Visite de Cathy à Johnny (Tout se passe bien)

N° séquence	Minutage	Illustration	Évènements
34	1h 17 min. 05 à 1h 22 min. 18		Boden dessine Johnny - troisième occurrence de “vue du corps”
35	1h 22 min. 18 à 1h 24 min. 20		Le Dr. Cristo discute avec Johnny, qui ment à Wilkes avant d’hurler dans sa chambre
36	1h 24 min. 20 à 1h 25 min. 45		Johnny discute avec les médecins
37	1h 25 min 25 à 1h 32 min. 52		Johnny dans la Rue ; crise de folie : “images mentales” ; Wilkes est démasqué
38	1h 32 min. 52 à 1h34 min. 52		Cathy parle avec Cristo : Johnny est catatonique
39	1h 34 min. 52 à la fin.		épilogue - Johnny fait maintenant partie du Corridor

*The Naked
Kiss*

N° séquence	Minutage	Illustration	Évènements
1	0'00 à 3. min. 40		Ouverture - Kelly contre son proxénète générique
2	3. min 40 à 6 min. 43		Arrivée de Kelly en ville
3	6 min. 43 à 8 min. 09		Griff et Kelly discutent sur le banc
4	8 min. 09 à 9 min. 27		Griff & Kelly après "l'Écume d'Ange"
5	9 min. 27 à 12 min. 41		Ellipse, quelques instants plus tard : Griff autorise Kelly à rester pour la nuit
6	12 min. 41 à 13 min. 55		Le réveil de Kelly : elle se regarde dans le miroir
7	13 min. 55 à 16 min. 51		Kelly, joyeuse, cherche une chambre à louer
8	16 min. 51 à 19 min. 18		Griff fait un tour chez Candy (et repousse Candy)
9	19 min. 18 à 20 min. 28		Kelly discute avec Miss Joséphine
10	20 min. 28 à 23 min. 36		Griff arrive à l'hôpital
11	23 min. 36 à 25 min. 27		Griff rencontre la "nouvelle" nurse, "Kelly"

N° séquence	Minutage	Illustration	Évènements
12	25 min. 27 à 26 min. 41		Kelly joue avec les enfants (premières images “mentales”)
13	26 min. 41 à 27 min. 36		Première scène chez Grant, présentation du “séducteur”
14	27 min. 36 à 29 min. 23		Kelly, seule, borde les enfants de l’hôpital et se met à pleurer
15	29 min. 23 à 32 min. 24		Apéritif et distribution de cadeaux chez Grant
16	32 min. 24 à 34 min. 50		Allongés, Kelly et Grant discutent : ils “se voient” en écoutant Beethoven
17	34 min. 50 à 38 min. 05		Projection du film de Venise : images “mentales” et <i>naked kiss</i>
18	38 min. 05 à 39 min. 23		Kelly à l’hôpital, Buff veut démissionner
19	39 min. 23 à 39 min. 36		Kelly parle avec Miss Joséphine : elle s’inquiète pour Buff
20	39 min. 36 à 42 min. 54		Discussion et affrontement entre Buff et Kelly
21	42 min. 54 à 45 min. 32		Chez Candy : affrontement Entre Candy et Kelly
22	45 min. 32 à 46 min. 14		Kelly règle les problèmes de Dusty à l’hôpital : elle refuse que la jeune femme avorte

N° séquence	Minutage	Illustration	Évènements
23	46 min. 14 à 47 min. 56		Kelly danse avec Grant , puis lui avoue son passé. Demande en mariage de Grant
24	47 min. 56 à 50 min. 06		Kelly, alcoolisée, tente de prendre une décision ; discussion avec “Charlie”
25	50 min. 06 à 51 min. 28		Radieuse, Kelly entre chez Grant et accepte le mariage
26	51 min. 28 à 52 min. 27		Kelly et Grant font les préparatifs pour leur mariage
27	52 min. 27 à 56 min. 26		Kelly donne de l'argent à Dusty / Chansons des enfants de l'hôpital
28	56 min. 26 à 57 min. 05		Griff demande à Grant d'être son témoin
29	57 min. 05 à 1h00 min. 32		Leçon pour les enfants - discussion entre Kelly et Griff
30	1h00 min. 32 à 1h00 min. 46		Kelly habille “Charlie” avec sa robe de mariée
31	1h00 min. 46 à 1h01 min. 38		Kelly part avec sa robe chez Grant
32	1h01 min. 38 à 1h04 min. 46		Kelly arrive chez Grant et découvre la vérité : meurtre de Grant
33	1h04 min. 46 à 1h05 min. 05		Grantville apprend la vérité : montage des différents personnages












N° séquence	Minutage	Illustration	Évènements
34	1h05 min. 05 à 1h10 min. 24		Interrogatoire de Kelly par Griff : la jeune femme a oublié la petite fille
35	1h10 min. 24 à 1h12 min. 38		Dusty vient essayer de témoigner en faveur de Kelly
36	1h12 min. 38 à 1h12 min. 45		Kelly regarde les enfants depuis sa prison
37	1h12 min. 45 à 1h15 min. 14		Kelly dans sa cellule, Candy arrive et témoigne contre elle
38	1h15 min. 14 à 1h18 min. 15		Buff vient témoigner, elle ment. Kelly aperçoit au dehors la petite fille.
39	1h18 min. 15 à 1h19 min. 00		Buff pleure chez elle, revient sur sa décision et va trouver Griff
40	1h19 min. 00 à 1h19 min. 57		Recherche de la petite fille, que Kelly finit par trouver (Bunny)
41	1h19 min. 57 à 1h20 min. 48		Premier dialogue avec la petite Bunny, sans succès
42	1h20 min. 48 à 1h23min. 36		Second dialogue avec la petite Bunny, qui raconte les sévices de Grant
43	1h23 min. 36 à 1h24 min. 05		Griff annonce le non-lieu à Kelly : toute la ville l'adore
44	1h24 min. 05 à la fin		Kelly s'en va en silence au milieu des habitants, nouveau départ.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
PARTIE I : PREMIÈRES APPROCHES DE <i>SHOCK CORRIDOR</i> ET <i>THE NAKED KISS</i> : MISE EN ÉVIDENCE D'UN PROCESSUS CORPOREL.....	
14	
I) Un processus corporel.....	15
1) Les processus du cinéma et l'idée de processus chez Fuller.....	15
2) Au cœur des films : la permanence du conflit dans <i>Shock Corridor</i> et <i>The Naked Kiss</i>	18
3) La primauté du corps.....	26
II) L'incorporation : filmer le corps comme réceptacle.....	36
1) L'incorporation : délimitation et définition du concept.....	36
2) Schéma général : la théorie de l'incorporation appliquée aux films.....	43
3) Premières approches : le corps-réceptacle de Johnny Barrett dans <i>Shock Corridor</i>	50
PARTIE II : L'INCORPORATION, UN PROCESSUS A DEUX FACES : NÉGATIVITÉ ET POSITIVITÉ.....	
62	
I) Négativité du processus : l'incorporation provoque l'oubli.....	63
1) L'oubli au cœur du processus.....	63
2) Activité et passivité des corps dans le processus d'oubli.....	73
3) L'effacement de la personnalité : les dangers de l'incorporation ?	81
II) Positivité du processus : la re-crédation du monde par le corps.....	92
1) La projection d'un corps dans le monde.....	92
2) Naissance d'une dualité : le miroir de Kelly.....	102
3) <i>The Naked Kiss</i> – la « femme entre deux mondes ».....	110
PARTIE III : UNE PENSÉE CINÉMATOGRAPHIQUE DU CORPS : L'INCORPORATION COMME PROCESSUS CRÉATEUR DE VÉRITÉ.....	
121	
I) D'une dualité conflictuelle à une unité sereine : la création d'un nouveau corps comme finalité du processus d'incorporation.....	122
1) Vers la résolution du processus : les ultimes alternatives de Johnny Barrett.....	122

2) Vers la résolution du processus : mise à distance du corps et liaison des opposés dans <i>The Naked Kiss</i>	126
3) Résolution du processus : l'unité finale du corps	133
II) Penser le corps par le cinéma... ..	144
1) Des images « mentales » devenues corporelles.....	144
2) La vue du corps.....	153
3) Le corps et ses images incorporées: la vérité créée par le corps.....	158
III) ... pour revenir au cinéma lui-même : le film comme possibilité d'incorporation.....	164
1) La mise en abyme du cinéma.....	164
2) L'incorporation par le cinéma.....	171
3) Le vrai « cinéaste des puissances du faux »	176
Conclusion	186
Annexes	198

